شعبان يوسف

المنسيون ينهضون





الأعمال الكاملة
t.me/kotbhm

المنسيون ينهضون

| شعبان يوسف

المنسيون ينهضون

شعبان يوسف

الغُلاف: عبد الرحمن الصوّاف

التّصميم الداخِلي: وسام سعيد

الطبعة الأولى، 2017

رَدمُك: 978-977-6233-57-7

رقْمُ الإيداع: 2017/13464

مـؤسسـة بتــانــة

القاهرة

34 شارع طلعت حرب

عمارة يعقوبيان - شقة 25

ت: 49570 257 -202+

دبــي

ص ب : 97721

ت: 971543446107+

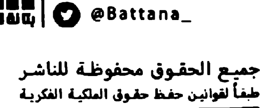


www.battana.org



@battana.org

@Battana_



شعبان يوسف

المنسيون ينهضون

منشورات بتانة
الطبعة الأولى
٢٠١٧



الفهرس

على سبيل التقديم

في كتابه الاستثنائي (النقد المنهجي عند العرب)، ذهب الدكتور محمد مندور جّادا وثاقب الرؤية _قديما وعميقا_ نحو تعريف دقيق وموسع لماهية التاريخ الأدبي، وراح يطرح سلسلة من الآليات المنهجية التي تجعل من التأريخ الأدبي علما يقتدى به، لابد أن يتم إنشاؤه وتدريسه في الجامعات وكافة معاهد تدريس الأدب، وإحداث حالة حراك حقيقي لهذا العلم الذي يعتبر أحد الأسس التي تنبني عليها ثقافة الأجيال المتعاقبة في أي مجتمع يأمل في التقدم والتحضر الثقافي والاجتماعي والفكري والسياسي، كما طرح عددا من الأسئلة التي كان يلقيها القدماء على أئمة الرأي والفكر في كل العصور، تلك الأسئلة التي ترتبط ارتباطا وثيقا بكل ما يحيط بالتأريخ الأدبي ذاته.

وأقرّ الدكتور مندور بأن النقد الأدبي نشأ عربيا وظلّ عربيا صرفا، وذلك لأن أساس كل نقد _كما كتب_ هو الذوق الشخصي، تدعمه ملكة تحصل في النفس بطول ممارسة الآثار الأدبية، وبالتالي فالنقد الأدبي ليس علما _كما رأى_، ولا يمكن أن يكون علما، ولكنه أردف قائلا: «وإن وجب أن نأخذ فيه بروح العلم».

وإذا كان الدكتور مندور قال بعدم علمية النقد، وإن كان العلم ليس بعيدا، إلا أنه افترض بضعة خصائص لا بد أن تكون متوفرة في الناقد مثل الدربة والممارسة كما كان يقول ابن سلّام الجمحي الذي قال: (قال قائل لخلف: إذا سمعت أنا بالشعر واستحسنته فما أبالى ما قلت فيه أنت وأصحابك، فقال له: إذا أخذت أنت درهما فاستحسنته، فقال لك الصرّاف إنه رديء، هل ينفعك استحسانك له؟) وكما فطن الجمحي إلى ضرورة الدربة والممارسة عند الناقد، فطن أيضا _كما يقول مندور_ إلى أهمية تحقيق صحة النصوص وصحة نسبتها، أما بالنسبة للتأريخ الأدبي فهو علم محض، ولكنه ينبني بشكل كبير على النقد الأدبي، ولا بد أن يكون هناك _في التاريخ_ كتابات نقدية ، ليتخذ منها المؤرخون مادة لرصد وتحليل وقراءة وتأويل كافة النصوص الأدبية التي مرّت في الحقب الزمنية المطروحة للدرس النقدي والتأريخي، اعتبر أن التأريخ الأدبي لا بد أن يتخذ منهجية علمية تحدد خطواته.

هذا مقتطف من أسئلة دكتور مندور التي استفاض فيها، وشرح شروطها بإسهاب يتسم بالدقة والتحديد، ولكن ما نخلص إليه، هو لابد أن يتأكد الباحث والمؤرخ من صحة المادة النقدية التي تنبني عليها عملية التأريخ عموما، والتأريخ الأدبي خصوصا، ودراسة العناصر المحيطة بالظروف والملابسات التاريخية التي أحاطت بالكاتب أو الحدث أو الظاهرة المدروسة، كذلك البحث في الهامش والمستبعد والمهجور والمغضوب عليه والمضطهد _إذا كان فردا أو ينتمي لجماعة_، وعندنا نماذج كثيرة يضجّ بها تاريخنا الأدبي والفكري والثقافي والفني والسياسي.

وقد يحلو لجمهرة القرّاء والباحثين والمؤرخين أن يختصروا الكاتب أو

المبدع في كتاب أو قصيدة أو ديوان أو رواية، وهكذا تضيع غالبية جهود الكاتب تماما، مثلا الكاتب إسماعيل أحمد أدهم الذي قيل بأنه انتحر عام ١٩٤٠، واعتبر كثيرون أن ذلك الحدث حقيقة لا تحتاج إلى بحث أو تأكيد، لأن أحدا لم يمعن النظر في صدقية أو وهمية أو تأليف خبر الانتحار هذا، ولكن الأهم من ذلك هو اختصار هذا الكاتب الشاب في مقاليه الشهيرين «لماذا أنا ملحد»، وقد أثار هذان المقالان جدلا واسعا آنذاك، وتم الردّ على الكاتب من أقلام عديدة، وأشهر من قاموا بالرد على أدهم، هو الكاتب الإسلامي محمد فريد وجدي والذي كتب سلسلة مقالات تحت عنوان «لماذا هو ملحد»، وراح يفنّد ما كتبه أدهم بشكل موضوعي، وجدير بالذكر أن أدهم كان يشرح في مقاليه تلك الأسباب الصعبة التي أدّت به إلى الإلحاد، ولكن ما شاع غير ذلك، لأن الناس عادة لا يقرأون، ولكنهم يصدقون ما يشاع أكثر مما يبحثون بأنفسهم عن الحقيقة، وقيل بأنه يدعو للإلحاد، وكان إسماعيل أدهم قد رحل قبل أن يكمل عامه الثلاثين، وفى رحلته الفكرية القصيرة استطاع أن ينتج إبداعا فكريا يفوق كثيرين قد طالت بهم الأعمار إلى ضعف عمره، وكان قد كتب عام ١٩٣٨ أول كتاب عن توفيق الحكيم، وكتب سلسلة من الأبحاث الموسعة عن شعراء مثل أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وجميل صدقي الزهاوي وغيرهم، كما أفرد مناقشات موسعة عن طه حسين والعقاد وأحمد لطفي السيد، تلك البحوث التي أعدّها _مشكورا_ وجمعها ونشرها الدكتور أحمد إبراهيم الهواري، ونشرتها دار المعارف المصرية في أواخر عقد الثمانينيات في القرن الماضي.

ومن المهم أن نلفت النظر أن شائعة الإلحاد والكفر والتجديف التي لحقت بكتّاب ومبدعين، قد تركت لدى الكثيرين من النقاد والباحثين

والمتابعين قدرا من النفور، فضاع من ضاع واختفى من اختفى، دون أن يشعر باحث واحد بتأنيب الضمير، كذلك فنحن لدينا بالفعل مؤسسات ثقافية ضخمة ذات دولاب وظيفي ضخم، ولكنها فقيرة جدا في إنتاج المعرفة بشكل منظم ومدروس، وكذلك هناك إهمال للجّاد واللافت ، ولدينا _مثلا_ دار الكتب، والمفترض أنها هي الجهة المسئولة عن جمع التراث الضائع لأن هذا التراث هو الطريق الأقصر لمعرفة هويتنا وشخصيتنا القومية، ولكن هذه الدار لم يملك رؤساؤها المتعاقبون ذلك الحماس الوطني والثقافي والفكري الذي يجعل من تلك الدار مؤسسة قومية _بالفعل_ تحيط بكل مجهول وغامض وتائه في تراثنا الثقافي والفكري والإبداعي، ولي تجارب مريرة في التعامل مع تلك المؤسسة.

مثلا، عندما علمت بأن المناضل المغتال شهدي عطية الشافعي في ١٥ يونيو ١٩٦٠، له رواية نشرت في جريدة المساء عام ١٩٥٦، ذهبت إلى دار الكتب والوثائق القومية، على اعتبار أنها المرجع الأم والأساسي في البحث عن أي شاردة وواردة تخص الكتاب أو الجريدة أو المجلة أو الكتّاب بصفة عامة، ولكن الباحث عن أي شيء يخص ما ذكرناه، يفاجأ بعجائب متعددة، أولها اختفاء كثير من الدوريات والصحف والمجلات القديمة، وعندما يسأل الباحث عنها، يواجه بإجابة شائعة ومتكررة وهي الحلّ السحري الذي يهرب به الموظف المسئول من أي مسئولية، وهي أن المادة المطلوبة في «الترميم» وتظل إجابة «في الترميم» هذه إلى أمد غير مسمى، ولم يكن أمامي سوى الذهاب إلى أرشيف الجريدة نفسها، وذهبت بالفعل؛ هناك ساعدني الأستاذ مؤمن الهباء الذي كان رئيسا لمركز المعلومات في جريدة المساء، ووجدت رواية «حارة أم الحسيني»، تلك الرواية المهمة جدا بالنسبة لشهدي عطية نفسه،

ومهمة لتاريخ اليسار المصري بشكل عام، وكذلك فهذه الرواية تكشف عن موهبة أدبية حقيقية ضاعت في أضابير السياسة، والمثير في الأمر أن جريدة المساء نشرتها في خمس حلقات دون ذكر لاسم شهدي عطية، وآثرت الجريدة أن تقول بأن كاتب الرواية أراد هذا الأمر، ولكن الحقيقة غير ذلك تماما، فقد كان اسم شهدي ممنوعا ومستبعدا من النشر في ذلك الوقت، فكان يتحايل على النشر بهذا الإنكار الغريب على النصوص الأدبية، واكتشفت في ذلك السياق أن في تلك الفترة نفسها كانت هناك دراسات تاريخية وأدبية تنشر في المساء باسم «أحمد نصر»، وعندما سألت الصديق العزيز صنع الله إبراهيم عن ذلك الاسم، أبلغني بأنه هو نفسه شهدي عطية، وأكده لي الدكتور رفعت السعيد فيما بعد، والمثير في الأمر، أن رفاق شهدي عطية والذين عاشوا معه تناسوا هذه الرواية وكل آثاره الأدبية تماما، وركزوا على الجانب السياسي المثير، والذي يظنون بأنه هو الجانب الأهم في حياته العامة، وبهذا أغفلوا أحد وجوه شهدي عطية المهمة والثرية.

هذه حكاية ليست نادرة ، ورغم غرائبيتها، إلا أنها متكررة في الحياة الأدبية المصرية، وهي غيض من فيض، فالناقد الدكتور علي الراعي كان يكتب مقالاته في مجلة «الفجر الجديد» التي كانت تصدر في الأربعينيات باسم «علي الكاتب»، وكان معه مجموعة من الكتّاب الطليعيين يكتبون بأسماء مستعارة منهم نعمان عاشور وأنور عبد الملك وأحمد رشدي صالح ولطيفة الزيات وأحمد صادق سعد وإبراهيم عبد الحليم وغيرهم.

وهناك كتّاب ومبدعون كثيرون أهلكهم العمل السياسي والصحفي، ولم تنتبه لهم الأقلام النقدية التي تنشغل عادة بما هو فوق السطح، أو ما يلمع ويروج، وهذه السمة مازالت تعمل حتى الآن، فمن يقدر على ترويج

إبداعه وتسويقه، تكون دوائر الاهتمام به أعلى وأكثر، والأمثلة كثيرة قديما وحديثا، وهناك كتّاب لم ينالوا _على مدى الحركة الأدبية_ أدنى اهتمام، وهذا لأن هؤلاء الكتّاب جاءوا من مجالات أخرى غير المجال الثقافي، فمثلا الكاتب والمؤرخ أمين عز الدين الذي أفنى مرحلة مهمة وواسعة من حياته في التأريخ للحركة العمالية، وقدّم جهودا مفيدة بشكل كبير في هذا المجال، وربما كتب على مدى حياته عن شخصيات أدبية وفنية كثيرة، وضمها ونشرها في كتاب تحت عنوان «شخصيات عمالية»، وكان على رأس هؤلاء الفنان خالد الذكر سيد درويش، ولكن أمين عز الدين فاجأنا في نهاية رحلته برواية فائقة الجمال والروعة وهي رواية «الفيلق»، وقدّم لها الناقد والمبدع الدكتور أحمد الخميسي بمقدمة نقدية وافية، ونشرت الرواية في مركز الفسطاط الذي يديره الباحث والأديب عمرو كمال حمودة، ولكن الرواية ضاعت في زوايا النسيان، لأن الكاتب نفسه رحل بعد نشرها بشهور، فلم يستطع أحد أن يحتفي بها ولا به.

وينتمي إلى هذه الفئة المهجورة والمستبعدة بدرجات مختلفة كتّاب كثيرون، مثل الكاتب العمالي فكري الخولي، والذي كتب روايته الوحيدة ونشرها في ثلاثة أجزاء، وقدّم لها الكاتب الصحفي والأديب صلاح حافظ، والرواية هي «الرحلة»، وتتعرض لتأريخ صناعة النسيج في مصر، وتعتبر هذه الرواية بمثابة التاريخ الأدبي لتطور تلك الصناعة في مصر، وفيها يسرد بشكل فني راق الظروف والملابسات التي مرّت بها مصر على مدى القرن الماضي، ولا أعتقد أن ناقدا من أساتذتنا النقاد المشغولين بالحركة الروائية في مصر، قد اهتم بهذه الرواية أو تلك، رغم أن تلك الروايات تنطوي على قدر كبير من الإمتاع لا يقلّ عما نجده في الروايات الأخرى.

وهذا ليس رجما للنقاد ولا تقليلا من شأن جهودهم في البحث والتنقيب والتحليل لأعمال إبداعية سابقة أو حاضرة، وأعرف أن المناخ الثقافي في مصر محاط بدرجات كبيرة من التشويش، وهذا لاختلاط عملية النقد الأدبي والفني بمسارات أخرى سياسية ودينية وأخلاقية وفكرية، ومازلنا حتى الآن نحاكم كتّابا ومبدعين لأنهم خرجوا عن عباءة الإجماع الديني أو الأخلاقي، مثلما حدث للكاتب الشاب أحمد ناجي الذي حوكم وحكم عليه بالسجن من أجل رواية متخيلة، ومثلما حدث سابقا مع الكاتب علاء حامد أو صلاح الدين محسن أو الشاعر حلمي سالم في قصيدته «شرفة ليلى مراد»، وسبقه في ذلك الشاعر عبد المنعم رمضان في قصيدته «الوشم الباقي»، والتي نشرتها له مجلة إبداع، وأبلغ عنها _آنذاك_ الكاتب ثروت أباظة رئيس اتحاد الكتّاب آنذاك_ وكتب مقالا عنها في الأهرام، ومثلما حدث مع الكاتب سمير غريب علي والذي نشر رواية «الصقار» في الهيئة المصرية العامة للكتاب، وبعدها انبرى الكاتب فهمي هويدي في مقال بجريدة الأهرام لتسفيه وتكفير الرواية وكاتبها، وبعدها تقوم ضجة كبرى حول الكاتب وروايته فيغادر البلاد طالبا اللجوء إلى فرنسا، وبعده فعل الأمر ذاته صلاح الدين محسن الذي حوكم وسجن، وبعد خروجه طلب اللجوء إلى كندا وغادر بالفعل ليعيش هناك منفيا من بلاده، وجدير بالذكر أن علاء حامد حصل على جائزة مؤسسة ثقافية أمريكية لأن الأجهزة المصرية _حسب تقرير المؤسسة_ اضطهدت هذا الكاتب، وهكذا يتحول النص الأدبي إلى قضية دينية أو سياسية أو أخلاقية، وتنشأ ردود أفعال معقدة لإحداث نوع من البلبلة ضد الفن والكتّاب بشكل خاص، ولا يصمت من يثيرون هذه البلبلة، فيلجأ بعضهم إلى تقديم بلاغات إلى النائب العام تحت شعارات وعناوين وهمية مثل ازدراء الأديان، أو خدش

الحياء العام، أو العيب في الذات الإلهية وهكذا، وارتفعت هذه الوتيرة عندما أشعل الرجعيون المتسترون بتأويلات منحرفة ومغرضة للنصوص الدينية الحرب ضد الإبداع والمبدعين، وذلك في أشهر واقعة أدبية عام ٢٠٠٠، أقصد ما حدث لرواية «وليمة لأعشاب البحر» للكاتب السوري حيدر حيدر، وقد خرجت المظاهرات من جامعة الأزهر للتنديد بالكاتب وبالرواية وناشرها «الهيئة العامة لقصور الثقافة» ورئيس التحرير الذي أجاز نشر الرواية وهو إبراهيم أصلان، وفي ذلك الوقت اتخذت الدولة ووزير ثقافتها فاروق حسني موقفا إيجابيا، ولكنها بعد شهور وقفت موقفا عكسيا تماما تجاه ما حدث إزاء روايات «أحلام محرمة» لمحمود حامد و«أبناء الخطأ الرومانسي» لياسر شعبان و«قبل وبعد» للراحل توفيق عبد الرحمن، كانت الدولة قد تعلمت الدرس سريعا، وأيقنت أن الرجعيين المتأسلمين أصبحوا رقما قياسيا في لعبة التوازنات السياسية، فبدأت تضعهم في الحسبان، وأعتقد أن هذا الأمر مازال فاعلا، رغم أن الأحداث السياسية أخرجت هؤلاء الرجعيين من اللعبة السياسية المعلنة، ولكنهم مازالوا موجودين وفاعلين في دولاب الدولة القضائي والسياسي الداخلي، والقصص في هذا الأمر تطول ويطول شرحها، ولكنني أؤكد على أن هذا المنحى يعمل دائما على استبعاد الأعمال الأدبية الجيدة، وبالتالي يتم إعدام الكاتب وكتابه.

وهنا لا بد أن أذكر قصة قصيرة جدا ولكنها دالة على ذلك الإعدام التعسفي والظالم لمواهب إبداعية كثيرة، والتي وصل الأمر فيها أن الكاتب هو الذي يحكم على نفسه بالإعدام الأبدي أو المؤقت، ففي عام ٢٠٠٥ أهدتني صديقة فاضلة مجموعتها القصصية الأولى، ولم يكن لديّ أي علم بأن هذه الصديقة تكتب إبداعا، والمفاجأة أن المجموعة القصصية كانت

جيدة بشكل لافت للنظر، وكان من الممكن أن تضع الكاتبة في صف كاتبات لهن شأن أدبي كبير، ولكن كانت بعض القصص في تلك المجموعة تنطوي على بعض الإيحاءات التي يمكن فهمها على نحو ديني أو أخلاقي مثير لتلك الجماعات الرجعية، وهذا ما دفع الكاتبة أن تتصل بي، وبالبعض القليل الذين حصلوا على المجموعة كي تسترد من كل واحد منهم كتابها، وعندما سألتها بشكل واضح: «لماذا؟» أفضت لي بأن هناك من نصحوها بسحب الكتاب على الإطلاق، وكأنه لم يكن، وكأنه عدم، وبالرغم من أن صديقتي لم تصرّ على استرداد الكتاب، إلا أنها أخذت مني وعدا ومن الآخرين بأن ينسوا الكتاب تماما، وبالتالي لم يصدر خبر واحد عن الكتاب القصصي الفارق في ذلك الوقت، وكذلك لم أعرف أن صديقتنا شرعت في نشر أي نصوص أدبية أخرى حتى الآن، رغم أن من يقرأ ذلك الكتاب المعدوم ستتكون لديه رؤية بمستقبل إبداعي ذي قيمة لصاحبة الكتاب.

لا أريد أن أفرط في سرد الحكايات، وكذلك هناك _على المستوى الأخلاقي_ ما يقيّد قلمي ويحبسه في بعض ما هو متاح، ولكنه بعيد عن البحث والذاكرة الأدبية، وهناك من النقاد من يساهمون بدرجات وعيّ مختلفة في تسويق وترويج أعمال أدبية ذات شأن قليل القيمة، ومن الممكن أن يحدث ذلك عبر المجاملات والإنسانيات والصداقات، وهنا لا يفلت كبير أو صغير من تلك المجاملات، حتى طه حسين نفسه لم يفلت من ذلك، وقد كتب تقريظات عديدة لشعراء من طراز الأمير عبد الله الفيصل في ديوانه «وحي الحرمان»، ومن طراز ثروت أباظة، وحسن عبد الله القرشي، وفى الوقت نفسه كان يجلد كتّابا ونقادا من طراز يوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوي ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ومصطفى محمود وغيرهم، ومن الممكن أن تنطلق

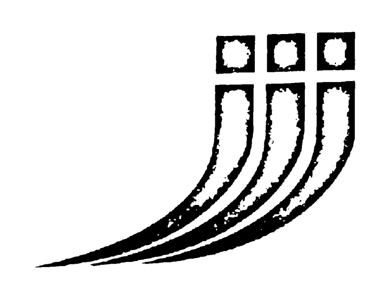
تلك الكتابات من قناعات راسخة لدى قامة كبيرة مثل طه حسين، ولكنها بالتأكيد ستكون فضيحة عندما يصل الأمر للكتابة عن إبداع معمر القذافي الذي كتب عنه أدباء مصريون وعرب، وحصل على درع الكتاب العرب _أرقى وسام_ في احتفال مهيب في مدينة «سرت» الليبية، كذلك حظي صدام حسين باهتمامات نقدية من نقاد وكتّاب كثيرين، ومن شابههم من الأمراء والمدراء ذوي الشأن المالي والوظيفي المرموق.

ومن الطبيعي أن يكون التاريخ ذا عينين ثاقبتين، ولكنهما ليستا صائبتين تماما أو دائما، فمازالت لدينا مجهولات ومعميات مدفونة في أضابير المكتبات والصحف والمجلات، وعمليات البحث الشاقة التي يقوم بها أفراد «عزّل» إلا من عون الله وصحتهم وإبداعهم وقليل من أموالهم التي تنفق على عملية جمع ذلك التراث، دون مؤسسات تنتبه للقديم المستبعد، أو الجديد المستهجن، أو الجميل المستقبح، أو الشريد المطارد، تلك المؤسسات المتحفية، والتي تعمل وفق عقل الدولة السياسي والديني والأخلاقي والقانوني، متى تدرك أهمية ذلك كله؟ المهمة ثقيلة وصعبة والله وحده هو المعين وبعض ما أملك من تراث، وأتمنى أن يكون هذا الكتاب الذي نشرت فصولا منه منجمة في جريدة أخبار الأدب، مفيدا للقارئ في التعرف على كتّاب ونقاد ومبدعين أزاحتهم الذاكرة بعيدا عن التفاعل، ويأتي هذا الكتاب مكملا لكتابيّ السابقين «لماذا توت الكاتبات كمدا؟!» و«ضحايا يوسف إدريس وعصره»، وربما يكون بعض النقاد قد انزعجوا من خدش ما كان ثابتا، وتقديم صورة مغايرة لما كان سائدا في الحياة الثقافية والسياسية والأدبية المصرية، وأؤكد بأن هذا الانزعاج الذي لم يزعجني، هو رد فعل طبيعي، لأن الصور السائدة بفعل سياسي أو أخلاقي أو ديني، صارت مهيمنة بشكل كبير على العقل النقدي العام، لذلك

فلابد من مواصلة الأمر، حتى لو كان ثقيلا ومفسدا لبعض البديهيات، مع تنحية ما هو أيديولوجي محض في سبيل الكشف عن أحياء في التاريخ، وقد أغفلهم التأريخ الأدبي والنقدي والفكري والثقافي، وأودّ قبل أن أنهي هذه المقدمة التنويه على مسألة التوثيق والهوامش والمراجع التي تأتي على الطريقة الأكاديمية، وأوضح بأنني أردت أن أضمّن بعضا من الاستشهادات داخل متن المقالات نفسها دون إنشاء هوامش تذكر الصفحة ودار النشر وعام الصدور والصفحة التي يقع فيها الاستشهاد، وجدت أن كل هذا سيثقل الكتابة بما لا تحتمله، حيث أنني اكتفيت بذكر المصدر المعلوم، ومن الممكن أن يكون نشر أكثر من مرة، فضلا عن أنني أعتبر أن هذا الكتاب يتوجه للقارئ العام، والحياة الثقافية العامة، وليس للنخبة الأكاديمية التي تهمها تلك الأمور، فضلا عن مسألة تصنيف هذا النوع من الكتابة، هل تنتمي إلى النقد الأدبي، أم إلى التأريخ الثقافي، أؤكد أنها كتابة موجودة وفاعلة، وهي تنتمي للتأريخ الثقافي، رغم أنني لست مشغولا بتلك التصنيفات التي تشغل الأكاديميين، وفي النهاية أتمنى أن يكون ذلك الجهد إضافة إلى المكتبة العربية، وأن يسدّ نقصا ملحوظا، وفقنا الله وإياكم لخدمة الثقافة العربية بكل ما نملك من جهد ومعرفة وطاقة.

شعبان يوسف

يونيو ٢٠١٧



سيد خميس

الناقد الذي باع ميراثه في سبيل الثقافة

في عام ١٩٦٠، صدرت مجموعة قصصية مشتركة ، تحت عنوان «عيش وملح»، وشارك في تلك المجموعة ستة كتّاب شباب، كلهم في العشرينيات من أعمارهم، وهم: السيد خميس شاهين وعباس محمد عباس ومحمد جاد والدسوقي فهمي ومحمد حافظ رجب وعز الدين نجيب، وكتب مقدمة نقدية أو احتفالية بالكتاب الناقد والكاتب الكبير يحيى حقي، ونحن لا نستطيع أن نعدد أفضال هذا الرجل على الثقافة والمثقفين، وجاء ذلك التقديم في ظل حرب ضروس كان يقودها الكتّاب الراسخون في مواجهة الأدباء الشباب، ولم تكن المؤسسات الثقافية الرسمية تعبأ بنشر إبداعات الشباب آنذاك، ذلك الشباب الذي لا يندرج تحت أي مصنفات سياسية في ذلك الوقت، كتب يحيى حقي مرحبا ومحتفيا ومحتفلا فقال: «هذه المجموعة ما أحبها إليّ، إنها تنطق بمعان حلوة جمّة، عطر الربيع، وندى الزهر وهبة النسيم تنشط له النفس، يبدد خمولها ويجدد الأحلام، لم تستأثر بها أنانية فرد، يظل يصحبنا _ارتفع أو هبط_من أولها لآخرها، إنما هي عمل جماعي متساند، تعاون عليه ستة من الأدباء في زهرة العمر، منحها كل منهم خير ما عنده وإن قل..»، وراح حقي يقرّظ كتابة هؤلاء الشباب، ويكتشف السمات المشتركة التي تجمع بينهم، وتجعلهم في الوقت ذاته مختلفين مع الأجيال السابقة التي تطغى على الحياة الثقافية وتمسك بناصيتها تماما. كانت كلمة يحيى حقي بمثابة نفخ عظيم في روح كتابات هؤلاء الشباب، وقد أطلق عليهم بأنهم يشكلّون مدرسة، وأسماها مدرسة «عيش وملح»،

وبالفعل انطلق هؤلاء الشباب _بعد ذلك_ ليشكلّوا النواة الأولى، أو الدفعة الطليعية البكر لجيل الستينيات، ذلك الجيل الذي ملأ فضاء عقد الستينيات إبداعا ونقدا ورسما وترجمة وثقافة وصخبا.

ولم يكتف هؤلاء الكتّاب الشباب بتقديم يحيى حقي الجماعي، بل راح كل منهم يقدم زميلا له، قبل أن يتابع القارئ قصص أي كاتب منهم، وكان أول من قدمهم الكتاب، كان الكاتب الشاب «السيد خميس شاهين»، والذي اشتهر بعد ذلك باسم «سيد خميس»، وكتب التقديم لقصتيه «عبد العزيز عبد الفتاح محمود»، وهو كاتب مجهول بالنسبة لي، وقال في تقديمه: «في هذه المجموعة التي تضم نماذج بشرية من قطاعات شعبنا، والتي تقدم في نفس الوقت ستة من الكتّاب الجدد الذين نودّ أن يسهموا في إثراء أدبنا الجديد، أقدّم بإعزاز الكاتب الشاب السيد خميس شاهين، والسيد خميس ولد في قرية بالجيزة تسمى (برقاش) سنة ١٩٣٧، وليس في حياته أكثر من التجارب التي عاشها في القرية، ومن خلال ثقافته ومعاشرته للفلاحين، استطاع أن يرصد سلوك هذه النماذج، ويعايش تجاربها، مما أعطاه إمكانية التعبير عنها..»، وراح الكاتب في تكثيف شديد يرصد الملامح الفنية التي جاءت في قصتي سيد خميس الآتي من بيوت الفلاحين الفقراء، وطالب بأن لابد أن يجد هؤلاء الكتاب الشباب فرصهم في النشر والانطلاق كما نادى يحيى حقي ومحمد مندور مرارا وتكرارا.

وكانت قصتّا سيد خميس «الوظيفة والفأس الجديدة»، تعبران عن روح الشباب الجديدة التي انتابت جيل ما بعد يوسف إدريس، وقد تخلص خميس من المجازات اللغوية التي تنتاب كتابة أي مبدع مبتدئ، وكأنه تجاوز مرحلة التكوين، والتي يعاني منها أي كاتب شاب، وعبّر خميس عن هواجس

اجتماعية وطبقية، أكثر من هواجسه الفنية، إذ كان _ما يزال_ يتلمس ثقافة جديدة ومختلفة نسبيا عن الأجيال السابقة، ثقافة تنهل من التراث العالمي، وفي الوقت ذاته تبحث عن ملامح مصرية أصيلة، وربما فاقعة وحادة، لذلك سنجد في قصة «الوظيفة» محاولة إبراز ذلك البعد المحلي عند المصريين، وهو التحلي بالصبر والجلد والانتظار السلبي _كان_ أو إيجابيا، إذ انتظر المواطن القروي «شعبان عبد الموجود» أن تحلّ الحكومة مشكلة ابنه المتعلم مسألة توظيفه، وصبره على تلك الحكومة رغم نصائح الفلاحين ومواطني شعبان بأن يتخلى عن ذلك الصبر، ومحاولة إلحاق ابنه بأي عمل. وعلى مدى القصة كلها يدور بين شعبان ومواطنيه شد وجذب وتأنيب وغمز ولمز؛ استطاع خميس أن يبدع في ذلك جيدا، حتى جاء إليه بمن يبشّره بأن الحكومة قد رضيت عنه وعن ابنه، فأرسلت إليه بخبر وظيفة «مدرس»، مما دفع «شعبان» للرقص والطرب والفرح بشكل مبالغ فيه.

أما القصة الثانية، وهى «الفأس الجديدة»، فيعرض فيها خميس للاضطهاد الذي يقع على الفلاحين الفقراء، وملاحقة «الخولي» و«ناظر العزبة» لهؤلاء البؤساء، وخاصة ذلك الشخص الذي هلكت فأسه وتآكلت ذراعها جدا، لدرجة أن تلك الفأس لم تعد تصلح للعمل مرة أخرى، ولكن ذلك الفلاح الأجير لا يستطيع أن يشتري فأسا أخرى ب«ريال»، وكانت تلك العملة توازي عشرين قرشا، حيث أن أجرته في اليوم الكامل «بريزة»، أي ما يساوي «عشرة قروش»، وتدور ديالوجات بين «برعي» و«الخولي» وزملائه حول غلاء كل شيء، بما فيهم الفأس المطلوبة، ولكنه «الشحط» سعره يقل يوما بعد يوم، وتستمر القصة في ذلك الجدل الاجتماعي والعاطفي بين برعي ونفسه مرة، وبين برعي وزملائه الكادحين مرة أخرى، ومرة ثالثة بين برعي والذين

يسوسونه ويقودونه ويتحكمون في حركته ومصيره، وبذلك تنجح القصة في رسم واقع خام وطازج لمجتمع الفلاحين.

ورغم براعة سيد خميس في قصتيه واحتفاء الوسط الأدبي بالمجموعة القصصية المشتركة، وعلى رأسهم الناقد فؤاد دوارة الذي كتب مقالا نقديا طويلا احتفالا بالكتّاب الجدد، إلا أنه سرعان ما تخلّى عن الكتابة القصصية، واتجه إلى كتابة النقد الأدبي، ويبدو أنه وجد نفسه أقرب إلى ذلك المجال، لأنه تخصّص فيما لم يبدع فيه نقاد قبله أو بعده، وهو القراءات النقدية لشعر العامية المصرية، وربط نفسه بأبناء جيله الشاب، وأعطى نفسه بشكل مفرط لقضية هذا الجيل، للدرجة التي جعلته يبيع ميراثه من أرض زراعية وينشئ دارا للنشر، أسماها «دار بن عروس»، تلك الدار التي نشرت ديوان «الأرض والعيال» وهو الديوان الأول لعبد الرحمن الأبنودي عام ١٩٦٤، وكذلك نشرت الديوان الأول «صيّاد وجنيّة» للشاعر سيد حجاب، وكتب خميس دراسة نقدية مهمة جدا لديوان «الأرض والعيال»، تلك الدراسة التي ظلّت من أهم ما كتب عن الديوان حتى الآن، وكانت الأفكار والتوجهات التي وردت في تلك الدراسة جديدة _فعلا_ على الحياة النقدية المصرية، وأستطيع في هذا السياق التأكيد على أن ذلك النقد الجذري كان مؤثرا إلى حد بعيد في كل من تناولوا شعر العامية المصرية بعد ذلك، رغم أن سيد خميس ظلّ إخلاصه المبدأي وغرامه الأول _دون كل النقاد_ لشعر العامية المصرية، ولذلك سنجد أن كتاباته عن بيرم التونسي وبديع خيري وصلاح جاهين وفؤاد حداد وسيد حجاب وعبد الرحمن الأبنودي وأحمد فؤاد نجم وغيرهم، هي الكتابات الأكثر لماحية واكتشافا لعبقرية المفردات والتراكيب البديعة في العامية المصرية، وكذلك جمالياتها المتجددة والمتنوعة والمكثفة.

ولم تكن تنقص سيد خميس الشجاعة ليقرن الأبنودي «الشاب» _آنذاك_ بالراسخين من الكتّاب الكبار، وكان رهانه في محلّه، وأثبت المستقبل المديد صحّة توقعه، إذ كتب في مستهل دراسته المصاحبة لديوان الأبنودي الأول يقول: (صعيدية الشاعر هي السمة التي تطلّ علينا، وتفرض نفسها منذ أن تعانق عيوننا شعر الأبنودي، حتى تنتهي رحلتنا في هذا الديوان البكر، إنه أول شاعر صعيدي في تاريخ أدبنا الحديث، وإذا كان كاتبنا العظيم نجيب محفوظ قد استطاع أن يستجيب لقضايا العالم والواقع والعصر، في أعماله الرائدة، واستطاع أن يتناول هذه القضايا من خلال تجربة القاهرة، بل من خلال تجربة الأحياء الوطنية فحسب، فإن الشاعر الموهوب وزميله _يقصد سيد حجاب_ يحاولان أن يصنعا بشعرهما ما صنعه الكاتب الأب برواياته، رغم فارق العمر والثقافة والجنس الأدبي).

كان ذلك المدخل لقراءة أشعار الأبنودي لافتا وذكيا للغاية، إذ سمح لخميس أن يبدع في قراءة المفردة والجملة والرؤية الجديدة في تلك الأشعار الطازجة، الأشعار التي تجاوزت فكرة «التجريب» لتستقر في وجدان الناس، ورغم أن سيد خميس هو صاحب مقولة «احنا جيل من غير أساتذة» الأصلي، وليس محمد حافظ رجب كما كتب إبراهيم أصلان في كتابه «خلوة الغلبان»، إلا أنه جعل الأبنودي وأشعاره «الابن»، امتدادا لنجيب محفوظ «الأب» ورواياته، وكان سيد يصرّ طوال مطولاته النقدية مدى عمره الثقافي والأدبي والفكري كله، على اكتشاف الجذور التي أنبتت تلك النباتات الوارفة والتي مدّت ظلالها على مدى عقود كاملة.

لذلك لم يقصر خميس دراساته على كتابات أبناء جيله فقط، ولا على الشعراء السابقين عليهم فحسب، بل عاد إلى الخلف كثيرا، بداية من إطلاق

اسم «ابن عروس» على «جماعة أشعار بالعامية المصرية»، والتي أصدرت ديواني الأبنودي وحجاب، وكتب على غلاف ديوان الأبنودي يقول: (من اسم ابن عروس الشاعر الفارس.. تستمد حركتنا الشعرية الكثير من القيم والتقاليد.. فقد ربط ابن عروس، الشعر بالشرف.. بالناس، وعلى هذا الدرب سار الكثيرون من الشعراء الشرفاء الذين تحتفظ بهم ذاكرة شعبنا، مشى في نفس الطريق.. النديم، بيرم، فؤاد حداد، وعندما اختار صلاح جاهين شعار «أشعار بالعامية المصرية» لديوانه «عن القمر والطين» كان يكمل طريق الرواد العظام، وكان يضع في الوقت نفسه الشعار المناسب لهذا الشعر..).

وكذلك لم يتوقف عند ربط حركة أشعار بالعامية المصرية بابن عروس فحسب، بل راح يبحث في الأصول، فكتب عن «ابن سناء الملك»، وعن «ابن قزمان»، ثم أعدّ دراسة في غاية الأهمية عن الكتاب الأهم «العاطل الحالي والمرخص الغالي» لصفيّ الدين الحلّي، وضمّن كل ذلك في كتابه «الشعر العامي في مصر»، واستفاض في دراسة الأزجال والمواليا والكان كان والقوما، وقدّم نصوصا قديمة في الكتاب، وكانت تلك النصوص القديمة، جديدة على الحياة الثقافية المصرية، رغم أن كتابين هامين قد صدرا من قبل ودرسا تلك الأشكال القديمة، الكتاب الأول وهو «تاريخ أدب الشعب»، والذي صدر عام ١٩٣٦ لحسين مظلوم، وتحدث عن تلك الأشكال من القول الشعري، ثم كتاب «فنون الأدب الشعبي» لأحمد رشدي صالح، والذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٥٥. ربما تكون هناك دراسات أخرى لشوقي عبد الحكيم وعبد الحميد يونس، ولكن كل الكتابات كانت تنطلق من وجهة نظر تاريخية خالصة، وما أتى به سيد خميس، هو القراءة الاجتماعية التي انبثقت من خلالها تلك الفنون، ثم ربطها بكل ما هو جديد وحديث، الجديد على المستوى

الزمني، والحديث على مستوى الرؤية، وربما تكون تلك الإضافة التي وضعها سيد خميس في كتابه «الشعر العامي في مصر»، هي الفائدة الأكمل والأهم في استدعاء تلك الفنون القديمة، وكأنها القول الفصل والحاسم في تاريخية واجتماعية تلك الفنون.

لم تكن قراءة سيد خميس العامة والشاملة والاجتماعية تنطلق من فراغ سديمي، بل كانت تعود إلى عدة عوامل مكثفة، العامل الأول هو انتماؤه العميق والحاد إلى أهله «الفلاحين» الفقراء، هؤلاء الفلاحون الذين لهم صوت ورأى وتوجه ومناخ وسيكولوجيات تخصّهم دون غيرهم من الطبقات أو الفئات الأخرى، أما العامل الثاني، فهو نهم خميس نحو المعرفة بكافة أنواعها الأدبية والفلسفية والسياسية، وتبعا لهذين العاملين ارتبط سيد بجماعة «اليسار الجديد» في مصر، وخاصة جماعة «واو شين»، أو «وش»، أو «وحدة الشيوعيين»، وكان ذلك ردًا طبيعيا وجدليا على الأشكال الشيوعية القديمة، والتي كانت تتخفى تحت عناوين لا تعطيها خصوصيتها مثل «حدتو»، وهى اختصار ل«الحركة الديمقراطية للتحرر الوطني»، أو «دال شين»، وهى اختصار لاسم منظمة «الديمقراطية الشعبية»، ورأى قياديو «وش» أن تلك العناوين القديمة كانت لا تؤدي إلا لشعارات حزب الوفد القديم، ولذلك أسموا أنفسهم «وحدة الشيوعيين»، ولأن ذلك الوقت كانت «الصين الشعبية» اخترعت لنفسها ماركسية على مقاسها، وكتب ماو تسي تونج تنظيرات لتلك الماركسية الجديدة، وكذلك أنشأ السوفييت ماركسية تخصّهم، وحاولوا تعميمها في أوروبا الاشتراكية والعالم الثالث الذي تنتمي له مصر، تمرد قياديو «وش»، فحاولوا الإفراط في إنشاء ماركسية مصرية تخصّهم وحدهم، بعيدا عن خطى السوفييت والماويين، وكان سيد خميس يقوم

بتدريس تلك الماركسية الجديدة في شكلها ومضمونها المصري لأبناء جيله، ويقول إبراهيم أصلان عنه في كتابه «خلوة الغلبان» بأن سيد خميس كان يقرأ بعينه اليمنى، أما عينه اليسرى كان يعلمنا بها الماركسية، وربما ذلك الإفراط في تمصير الماركسية، جعله يعتقد _على سبيل المثال_ أن اللغة «الأدبية» تتغير بشكل جذري لدى الطبقات الاجتماعية، فلغة العمال ومفرداتهم وتراكيبهم، تختلف تماما عن لغة الطبقة البورجوازية، وكان خميس يعتقد أن تلك مقولات الزعيم السوفييتي «جوزيف ستالين»، وهكذا أصبح سيد خميس أحد صنّاع «الفهم الخاص المصري» للنظرية الماركسية، وظل طوال حياته الثقافية والفكرية يبدع ويمتع بتخريجاته الفكرية والنظرية والتطبيقية الخاصة، كان ذلك صحيحا أو عليه مؤاخذات من آخرين.

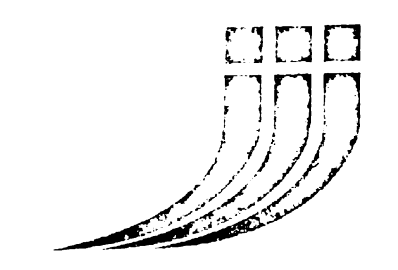
ولمّا تجلّت حركة سيد خميس ورفاقه بشكل بارز وواضح، صدر أمر باعتقال تلك المجموعة في ٩ أكتوبر عام ١٩٦٦، وضمت قائمة الاعتقال بالإضافة إلى سيد خميس كلا من: «عبد الرحمن الأبنودي وسيد حجاب وصلاح عيسى ومحمد عبد الرسول وغالب هلسا وصبري حافظ وكمال عطية وجمال الغيطاني وجلال السيد وعلي الشوباشي والدكتور رؤوف نظمي _الذي انتمى فيما بعد لمنظمة التحرير الفلسطينية وصار يكتب باسم «محجوب عمر»_، وأحمد ومحمد العزبي وغيرهم، وكان قد سبقهم المعتقل الدائم الكاتب والناقد والمترجم إبراهيم فتحي، وكذلك المحامى عادل أمين، والعامل القيادي منصور زكي، ووجهت إلى كل هؤلاء الاتهام الجاهز أبدا والأكليشيه «إنشاء منظمة خارجة على القانون لقلب نظام الحكم»، وبعد تدخلات خارجية وداخلية، خرج هؤلاء الشباب المعتقلون في مارس ١٩٦٧، وكان على رأس من تدخلوا المفكر والفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر الذي

كان مدعوا من جريدة الأهرام في ذلك الوقت، ولكنه اشترط قبل حضوره إلى القاهرة ، أن يخرج كل المعتقلين دون قيد أو شرط، وبالفعل وافقت السلطات المصرية على ذلك، وخرجوا بالفعل بعد مغادرة سارتر القاهرة.

خرج المعتقلون، وخرج سيد خميس ليمارس دوره الثقافي والتثقيفي، وكتب عددا هائلا من الدراسات النقدية المهمة واللافتة في مجلتي «المجلة» و«الهلال»، وفي عقد السبعينيات سافر إلى دمشق ليعمل في الصحافة السورية والفلسطينية، ولكنه كان يتابع ويكتب عن الحياة المصرية الثقافية والسياسية والإبداعية، وفي عام ١٩٨٥ كتب مقدمة ودراسة هامة وشاملة لديوان «أهيم شوقا» للشاعر أحمد فؤاد نجم، ذلك الديوان الذي صدر عن «دار النديم»، والتي أسسها الشاعر عبد الرحمن الخميسي، وأدارها باقتدار المثقف المصري إلهامي المليجي، وأصدرت تلك الدار مجموعة كتب هامة في الخارج، ثم انتقلت بعد ذلك إلى القاهرة، ويعود سيد خميس إلى القاهرة لمواصلة دوره الذي لم ينقطع، ولكن ما حدث أن عناوين الانطلاق تتغير.

وفي حقبة التسعينيات تأسست جريدة «القاهرة» برئاسة تحرير الكاتب والمؤرخ صلاح عيسى، وأصبح سيد خميس أحد أعمدتها الرئيسية ومدفعيتها الثقيلة، ومن خلال الجريدة راح خميس يبدع ويفنّد الحياة الثقافية على أكمل وجوهها الفكرية والسياسية، ودخل معارك ضارية، بعضها كان موفقا في خوضها، وبعضها الآخر كان يشبه حالات الترصد، فكان هجومه الدائم على جمال الغيطاني مثيرا للغاية، خاصة أن الغيطاني كان في ذلك الوقت على خصومة حادة مع وزير الثقافة فاروق حسني، وكان خميس لا يكلّ ولا يملّ من مديح أنشطة وزارة الثقافة ومهرجاناتها العديدة، ولحسن الحظ، أن سيد خميس جمع بعض تلك المقالات ونشرتها دار ميريت في كتاب «وجوه

وأقفية»، ذلك الكتاب الهام والفريد، إلى جانب كتابه الآخر «ثمانية عشر رجلا وامرأة واحدة»، وبالإضافة لذلك كتب المثقف الاستثنائي كتابا فريدا عن «القصص الديني بين التراث والتاريخ»، تلك الكتب التي لم تنشر مرة أخرى، رغم أهميتها، وتاهت في الغيبوبة التي انتابت الثقافة والمثقفين، كما تاه سيد خميس نفسه في تلك الغيبوبة، ولم يعد يذكره أحد، ولم تقبل دار نشر خاصة أو عامة على إعادة نشر تلك الكتب الهامة والتي لا غنى عنها لأي باحث في مجالاتها المتنوعة، وغيابها يعدّ خسارة فادحة للمكتبة العربية والمصرية.



الطاهر أحمد مكي..
مسيرة مفعمة بالعلم والجدّ والمثابرة

للوهلة الأول يكاد المرء الذي يطرق سمعه اسم الدكتور الطاهر أحمد مكي، يظن أن الرجل كان أحد حرّاس مجد اللغة العربية في كلية دار العلوم العريقة، والتي تأسست على يد علي مبارك عام ١٨٧١، ويتوارد على الذهن أن الطاهر مكي، بحكم انتمائه إلى تلك الكلية، فهو أحد الدراعمة المنغلقين على دراسة اللغة العربية دون غيرها، وحتى لو علم بأن الرجل كان أحد الدارسين الكبار والاستثنائيين، فسوف يظن بأنه مجرد باحث كبير في تراث الأندلسيين _ودوره في نقل بعض تراث الأندلس الشعري والثقافي_ مجرد دور مترجم عرف اللغة الإسبانية، فعمل مترجما لآدابها وفنونها.

ولو أجهد الباحث نفسه قليلا وجلس مع رحلة ذلك الرجل، سيدرك أن رحلته تنطوي بالفعل على كنوز ثقافية وفكرية وتربوية وعلمية غنيّة أيما غناء، واتسعت لتشمل مجالات عديدة في الشعر والقصة والرواية والأدب المقارن، ذلك الأدب الذي اقترن اسمه به، للدرجة التي أطلق عليه الباحثون «عميد الأدب المقارن»، ليس لأنه قام بتألّيف كتاب تحت هذا العنوان، ولكنه جنّد مساحة واسعة من حياته لشرح وإيضاح ودرس وتعميق مفهوم الأدب المقارن، وتتبع خطواته منذ أواخر القرن التاسع عشر، عندما كان يقوم بتدريسه بعض الشيوخ البسطاء، حتى نما وترعرع وأصبح له مساحة هامة ومكانة مرموقة وأساتذة كبار في كليّات دار العلوم والآداب المصرية.

وعدا كتابه العمدة «في الأدب المقارن... دراسات نظرية وتطبيقية»، كتب الدكتور سلسلة دراسات ومقالات في مجلات عديدة عن هذا العلم، وأوضح

بأنه ليس عبارة عن مقارنة قصيدة عربية بقصيدة في أي لغة أخرى، أو المقارنات السطحية الساذجة، ولكن موضوع الأدب المقارن يتسع لمجالات مقارنة أبعد من ذلك، ففي كتابه ذلك، والذي صدرت طبعته الأولى في أغسطس عام ١٩٨٨، وقد استغرق تأليفه عدة سنوات، يكتب في الاستهلال: «يعرّف الأدب المقارن بالعلم الذي يدرس العلاقات بين الآداب القومية المختلفة، في تأثيرها وتأثرها، أو بتعبير أكثر بساطة، العلم الذي يحاول أن يتخطى الحدود القومية ليعرف ما عند الآخرين، وما هو أصيل من آدابهم وما أخذوه عن غيرهم ..»، ويستطرد مكي في توضيح فلسفة الأدب المقارن عبر دراسات عميقة ومتنوعة، فيعقد مقارنة موغلة في العمق بين شاعره الإسباني الأثير فيدريكو غرسيه لوركا، والشاعرة العراقية نازك الملائكة، ويدرس تيمة أو معنى الموت في شعرهما، ويؤكد بأن هناك موقفا شبه موحد، رغم أن كلا منهما ينتمي إلى وطن مختلف، ولغة مغايرة، وإلى حقبتين زمنيتين متباعدتين، إلا أنهما يلتقيان عند أشياء مشتركة، وكذلك يختلفان في غيرها اختلافا شديدا، ومن هنا تجب المقارنة العميقة التي راح الطاهر مكي يصول ويجول في معناها ومبناها، ويستثمر ذلك الدرس النقدي فيعمل منهجه النقدي لكي يكتب رأيه بشكل تفصيلي في نازك الملائكة ولوركا على وجه التوسع، ويدرس الأبعاد الفلسفية والاجتماعية والسياسية في قصائد الشاعرين، فيتوقف مثلا عند أبيات نازك التي تقول:

(ربما تقضي حياتي قريبا

وتموت الألحان في شفتيها

قبل أن أسمع الحياة أناشيدي

ويصغي سمع الوجود إليّا

ربما لست أعلم الآن شيئا

فلأعش في انتظار ما سيكون

ولأحب الحياة ما شئت من

أجل نشيدي وإن رمتني المنون)

وهنا نجد الطاهر مكي يؤكد على أن الشاعرة لها رسالة، وتحرص على أن تؤديها، فإذا بلغت بها الغاية لم تعد الحياة عندها تساوى شيئا، ولا بأس _كما يكتب مكي_ لحظتها أن تلقى الموت راضية غير حزينة، خلّفت الدنيا شابة وعزاؤها أنها ملأت الدنيا أنغاما، وليست وحدها كذلك، لأن الموت ينتقي رفاقه من بين شباب الشعراء.

ويعقد مكي دراسته بين الموقف الفلسفي للشاعرين، ولا ينسى أن يحلل التقنيات الفنية التي سلكها الشاعران في كل من اللغتين، حسب الموروثات الشعبية والثقافية التي تحملها كل لغة، وكل مجتمع: «.. فنازك مفعمة بالرومانسية، وبخاصة في جلّ إبداعها الأول، اختلط الموت بإحساسها، فهي تتحدث عنه وكأنه بداخلها، ترحب به في النشيد الخاص، بأحزان الشباب..».

وعندما يتحدث عن لوركا، فيبرز الفوارق التي يقرأها بين الشاعرين، فيقول: «.. أما لوركا فأكثر هدوءا، وأقل انفعالا، وأشد سخرية، يرى الموت من خارج الحلبة، ومن ثم يجيء الموت في دواوينه هاجسا، بخارا من الحزن في طوايا البشر، وله طبيعة باردة، رغم أنه قريب وفوري وحاسم..».

ولأن الطاهر مكي يعشق الأدبين، العربي والإسباني، فقد أقام دراسات عديدة في المقارنة بين الأدبين، شعرا ونثرا، كما نقل دراسات وإبداعات كثيرة، سنشير إلى بعضها هنا، حيث أن المجال لا يتسع للحديث عنها بالتفصيل أو بتوسع، ولكنه لم يوقف بحثه في الأدب المقارن على الشعر والنثر والنقد

الأدبي في اللغتين، ولكنه أنشأ وابتكر دراسة عنوانها «الصالونات الأدبية»، ولم يتحدث عن تلك الصالونات في مصر أو العالم العربي فقط، بل مدّ الخريطة على اتساعها، وكتب عن أهمية تلك الصالونات في العالم، وشدّد على أهميتها قائلا: «.. لعبت الصالونات الأدبية دورا هاما في إشاعة الثقافة العالمية، فهي تجمع أناسا من مواطن شتى، ويتدارس روادها أحدث ما صدر من كتب، ويناقشون أخطر الأفكار، ويتبادلون آخر الأنباء، والكلمة لاتينية الأصل، تعني المكان الذي يستقبل فيه أهل البيت زوارهم بعامة، وإذن فتعريبها بندوة أو بمنتدى لا يؤدي المراد منها بدقة...».

ويسرد تجربة عدة بلدان في إقامة الصالونات الأدبية، ويعرض تجربة فرنسا، التي عرفت الصالونات في القرن السابع عشر، وازدهرت في القرن التالي له، واكتسبت طابعا عالميا بمن كانوا يترددون عليها وبالقضايا التي يتداولها السامرون، وأوضح مكي بأن تلك الصالونات كانت تقوم على رعايتها سيدات اتصفن بالألمعية والذكاء والثقافة والجمال، والحس الاجتماعي الرهيف، وتجمع ألوانا من المتع الحسيّة والفكرية، من أدب ونقد وفكر وثقافة ...

وبعد تلك المقدمة العامة، يتعرض مكي لبعض الصالونات الخاصة في فرنسا، فيتحدث عن صالون كاترين دي فيفون، وهي فتاة جميلة، مصقولة التربية_كما يقول_، ويسرد مكي بعضا من نشأتها وحياتها وثقافتها، وكذلك رغبتها الجارفة في إنشاء ذلك الصالون، والذي كان يلتقي فيه بعض الصفوة من المثقفين والنبلاء وعلية القوم، ليناقشوا التيارات الأدبية الحديثة التي تفجرت حول فرنسا.

وعندما يتعرض مكي لنشأة الصالونات ونبل مقاصدها وعفوية أهدافها، يلوم ويعتب على الصالونات الحديثة، فيقول: «.. بعض ما كان يجري في هذه الصالونات نراه اليوم جنونا، ورغم ما أصاب الأدب في ظلها، بتعظيم أشياء

لا أهمية لها، لعبت دورا مهما وبالغا في جعل التقاليد أكثر رقة، والأفكار أشد خصوبة، وعملت على تشجيع الوضوح، ومراعاة الذوق في التعبير، وفتح الطريق أمام الأدب لكي يتميز اجتماعيا، وعظم تأثير النساء فيه، وأصبحن قوة كبرى في توجيهه، إلى ما هو صالح أو طالح على السواء..».

من هنا أعلى مكي من شأن صالون الأميرة نازلي فاضل، وقد أنشأت صالونها تأثرا بصالونات فرنسا، وذلك عندما انتشر نوع من اليقظة والحماسة في بلاد العرب، وكانت القاهرة مركزا لتلك اليقظة، ويعتبر صالون الأميرة نازلي أول صالون حقيقي وشبه عام ينشأ ويترك آثارا عميقة في رواده، وكانت الأميرة نازلي ابنة الأمير مصطفى فاضل، وكان وليا للعهد حين كان أخوه إسماعيل الخديوي، وجدير بالذكر أن الأمير مصطفى فاضل هاجر إلى الآستانة، وكانت لديه مكتبة ضخمة استولى عليها الخديوي، وكانت الأميرة نازلي متزوجة من سفير تركيا في باريس، ودفعت بها ثقافتها إلى أن تتصل بجماعة «تركيا الفتاة» في باريس التي اتخذت من العاصمة الفرنسية مقرا لها.

لذلك حملت الأميرة نازلي الفكرة والمشروع إلى القاهرة، وأنشأت صالونها العامر في أواخر القرن التاسع عشر، ذلك الصالون الذي كان يتردد عليه الإمام محمد عبده والشيخ عبد الكريم سالمان وسعد زغلول وقاسم أمين ومحمد المويلحي وغيرهم من مثقفي وكتاب ومفكري ذلك العصر، ويسترسل مكي في رصد توجهات ذلك الصالون، وكذلك الأفكار التي كانت تتناقل فيه بدرجة كبيرة من الحرية، وكذلك الأثر العميق الذي تركته تلك الأفكار في هؤلاء الرواد الكبار الذين أسسوا فيما بعد _كل في مجاله_ نهضة ثقافية وأدبية وفكرية وسياسية في مصر والعالم العربي، ومازالت تلك الآثار تعمل في وجدان المثقفين والكتاب العرب حتى الآن.

ويرصد مكي بعضا من الصالونات الأخرى التي نشأت في بلاد عربية أخرى، مثل حلب في ديار الشام، والتي كانت تعاني بقسوة من رجعية الحكم العثماني، وتبنت إنشاء ذلك الصالون السيدة مريانا مراش، وهي تنتمي إلى أسرة اشتهرت بالأدب والعلم والفضل، وكانت أول أديبة سورية برزت في مجالات الأدب والشعر والصحافة في عصرنا الحديث، وقد ولدت في العام ١٨٤٩، ورحلت أثناء أحداث الثورة المصرية عام ١٩١٩، وكان صالونها أحد المنارات الأدبية والثقافية التي كانت تمد المثقفين السوريين بكل ما هو جديد ومستنير في ذلك الزمن البعيد.

ربما جاءت إطالتنا النسبية عند بعض من جهود الراحل الكبير في مجال الأدب المقارن، لأنه أفرد مساحة واسعة من العمل في ذلك المجال، وترجم العديد من عيون الأدب الإسباني، مثل «ملحمة السيد»، وهي أقدم نص أدبي كتب في اللغة القشتالية، وبالتالي في الأدب الإسباني، وكان هدف الطاهر مكي من ترجمة تلك الملحمة، إلقاء بعض الضوء على ما بين الأدب العربي والآداب الأوروبية من صلات، وكذلك التأكيد على الدعوة إلى دراسة الأدب الأندلسي في ضوء منهجية جديدة متطورة، ويتعرض مكي في مقدمته للملحمة لكافة الأسباب التي دعته لترجمة هذا العمل المهم.

ومن مآثر الطاهر مكي في ذلك الشأن، ترجمة كتاب «مع شعراء الأندلس والمتنبي»، لإميليو غرسيه غومث، وهو كتاب يشمل عددا من السير والدراسات لذلك المستشرق الإسباني الكبير، والذي أوقف حياته المديدة المثمرة على دراسة التراث العربي في الأندلس في مختلف جوانبه، تاريخا وأدبا وحضارة، وهو تراث لقومه نصيب وفير منه، إبداعا وإثراء وتأثرا.

وأما المستشرق الدكتور إميليو غرسيه غومث، فهو عضو مجمعي اللغة

والتاريخ في مدريد ـ وأستاذ اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة مدريد، والسفير لوطنه في كل من العراق ولبنان وتركيا، وتتعرض دراساته في هذا الكتاب إلى خمسة شعراء مسلمين، وهم المتنبي والأمير الطليق وأبو إسحاق الإلبيري وابن قزمان وابن زمرك، ثم يفرد دراسة مستقلة لابن الزقاق، وقد صدّر المؤلف دراسته ببعض أبيات من شعره، بعد أن ترجمها إلى لغته الإسبانية، وفى الكتاب ذاته يقدم المستشرق دراسة مقارنة عن ابن هانئ والمتنبي.

هذه إشارات سريعة لبعض جهود الدكتور الطاهر مكي في ذلك المجال، أقصد الترجمة، أما التأليف، فلا ننسى كتابه الممتع والرائع عن الشاعر العظيم بابلو نيرودا، شاعر الحب والنضال، كما أسمى كتابه، وأنجز دراسة عميقة وممتعة لذلك الشاعر المقاتل، كما نقل للعربية بعضا من أشعاره الجميلة والقوية، ويعتبر هذا الكتاب أحد أدوات القتال الأدبية التي كانت تدعم بعض المثقفين في مصر والعالم العربي، وهم يستمدون روح القتال والمثابرة والنضال من سيرة وحياة وأفكار وتوجهات ذلك الشاعر الكبير، ويكتب مكي في مقدمته: «هذه دراسة عن شاعر عظيم، ومناضل عنيد، وقف إبداعه وحياته، دفاعا عن المعذبين في الأرض، لم يهدأ لحظة حتى آخر نبض في قلبه، شيخا تجاوز السبعين من العمر، دراسة عن بابلو نيرودا العظيم، من شيلي نعم، ولكنه ينتمي إلى الإنسانية كلها على امتدادها الشاسع والعريض، بأكثر مما ينتمي إلى رقعة محددة من الأرض، فلقد كان دائما حيث المضطهدون يناضلون من أجل حياة أفضل وغد سعيد، معهم في قلب المعركة مشاركا، وليس مجرد متفرج أو مشجع يصفق على حافة الطريق..»

ومن يقرأ كلمات الطاهر مكي، يشعر بأنه يكتب محرضا ودافعا قارئه

لكي يتبنى القضايا التي يعرضها، وهو يكتب بعيدا عن تلك الروح الأكاديمية الجامدة، وهذه الروح الحيوية التي يكتب بها الطاهر مكي ترافقه منذ شبابه الأول، وفي طرحه الدائم للقضايا التي يتعرض لها، ورغم أنه ابن بار لكلية دار العلوم، إلا أنه وجه مجموعة من الاتهامات الحادة لأساتذة تلك الكلية، وكتب سلسلة مقالات مبكرة في مجلة الرسالة بداية من عدد أغسطس عام ١٩٤٨، وهو مقال من بواكير كتابات الراحل في شبابه، عندما كان في الرابعة والعشرين من عمره، وكان عنوان المقال «بعد الامتحان»، يتساءل: «.. ماذا أصنع؟ وإلى أين أتجه؟ وفي أي المعاهد أنتسب؟، أسئلة حائرة تتراقص أمامي.. أنا أريد المعهد الذي يربي الروح، وينشئ البدن، ويساير الحياة، ويراعي تطور الزمن..»، وهكذا كان ينظر الطاهر إلى بعض تلك الكليّات بأنها ليست كذلك، وأن أساتذتها متخلفون عن العصر بدرجات مخيفة، فيصب في مقاله المبكر ومقالات أخرى، جام غضبه _كما يقولون_ على رأس هؤلاء الأساتذة في دار العلوم أو الأزهر، فيقول: «.. لن أذهب إلى الأزهر، لأني سأكون أكثر من أستاذي علما، وأوسع ثقافة ومعرفة، فأنا أجيد لغة، وفي طريقي لإتقان لغة ثانية، أما هو فلا يعرف إلا واحدة، وأنا ألمّ بالحركة الفكرية الحاضرة، ممثلة في الإذاعة والصحافة والمحاضرة، وهو ليس على علم بأي شيء من ذلك..»، ويظل مكي يوجه سلسلة مقارنات بين الجيل الجديد المتعطش إلى المعرفة، وذلك الجيل الذي يشغل مقاعد الأستاذية ولا يفقه أي شيء عن العصر الحاضر ولا قضاياه ولا موضوعاته ولا توجهاته، وتلك الروح المتمردة ظلت ترافق مكي طوال حياته، كاتبا ومحاضرا في أروقة الجامعة، وناقدا كبيرا استطاع أن يترك بصمة عميقة في عصره، ولم يأبه بفكرة أن يكون منتميا إلى أحد الأحزاب السياسية هنا أو هناك، والتي كانت مغرية للشباب في

ذلك الوقت، وصنع لنفسه مسيرة عامرة بالأحداث والكتابات والترجمات الضرورية.

ولا ننسى هنا أن الشيخ حسن البنا كان قد ترك فيه أثرا عميقا في صباه، وذلك عندما زار محافظة قنا عام ١٩٣٨، وكان مكي لم يتجاوز الثانية عشرة من عمره، فرأى الرجل وهو يتحدث في أدب وسعة أفق _كما يكتب في إحدى دراساته _مجلة الدوحة، عدد يوليو ١٩٨٥_، وكان عنوانها «حسن البنا كما عرفته»، ولم تقتصر معرفة مكي على البنا في تلك الزيارات المبكرة التي كان يقوم بها البنا إلى محافظة قنا، ويزور قريته في «المطاعنة»، ولكنه ازداد قربا منه في القاهرة، وزاره في منزله بالحلمية الجديدة، ووصف بيته بالبساطة، وفي الوقت الذي انتقد فيه بعض مرافقيه من جماعة الإخوان المسلمين المدعّين، والذين يستعرضون بعض الصفات التي ليست فيهم، عندما تحدث عن أحمد السكري الذي كان يقول بأنه ترك وظيفته من أجل التفرغ لرسالة الإخوان المسلمين، ولكن الطاهر مكي يكشف عن أن ذلك الرجل لم يترك وظيفته، ويتفرغ لرئاسة تحرير إحدى مجلات الجماعة حبا وإخلاصا للجماعة، ولكن كان الدافع له، ذلك المرتب الباهظ الذي كان يتقاضاه من الجماعة لذلك المنصب، وهو مائة وخمسون جنيها، وهو كان مبلغا كبيرا في ذلك الوقت، وكان ذلك المرتب يتقاضاه رؤساء تحرير صحف كبرى، بينما كان السكري يتقاضى في وظيفته الأولى عشرة جنيهات، فأين التفاني والإخلاص والمشقة؟

إذن فالدكتور مكي الذي أبدى إعجابه بحسن البنا، توقف باندهاش عند آخرين لا يشبهون قائدهم على الإطلاق، بل توقف مستغربا، كيف تترك القيادة هؤلاء يعبثون في الجماعة كما يريدون، كما أنه كتب عن سيد

قطب مقالا في مجلة الهلال في أكتوبر عام ١٩٨٦، عنوانه «سيد قطب وثلاث رسائل لم تنشر»، وكشف عن بعض وجوه غامضة في رحلة سيد قطب إلى أمريكا، وأعلن _ولربما لأول مرة_ عن أن المسئولين عن سفر سيد قطب إلى أمريكا كان إسماعيل القباني وزير المعارف آنذاك، وكذلك المؤرخ محمد شفيق غربال، وعرف مكي ذلك السر أثناء إلقاء غربال محاضراته على مكي في بعض الدراسات عام ١٩٥٤، وكان قطب في ذلك الوقت يهاجم شفيق غربال بضراوة، وكان غربال يكتفي بقوله عن سيد قطب بأنه «قليل أصل وناكر للجميل» ذلك الجميل_بكسر الجيم_ الذي أسداه له _هو والقباني_ عندما أعطياه ووفرا له المنحة التعليمية إلى أمريكا.

ولا يترك الطاهر الواقعة دون أن يتساءل: «لماذا أمريكا؟»، رغم أن كل البعثات كانت تتوجه إلى انجلترا، وكانت تلك البعثات شائعة، ويطرح مكي السؤال، ويتركه مفتوحا لإجابات آخرين، وينشر ثلاث رسائل نادرة، كان يرسلها قطب إلى صديقه محمد جبر من أمريكا ليشرح فيها شكل ومضمون وتوجه ومراجع الدراسة هناك، تلك الدراسة التي لم يكملها، وتمرد عليها، وأوقف منحته، ويعود إلى مصر، ويسلك طريقا آخر غير الذي كان عليه قبل تلك الرحلة.

ومن تلك المقالات المتناثرة للطاهر مكي والتي لم يضمها أي كتاب، نتعرف على أفكار وشخصيات وآراء في غاية الاستنارة، فقد كتب عن الشاعر فؤاد حداد، وعن الدكتور محمد عبد الله عنان، وعن إحسان عبد القدوس، وعن يحيى حقي الذي قرأه مبكرا في رائعته «قنديل أم هاشم»، والمدهش فيما يكتبه الطاهر مكي، أنه يكتب نفسه، غير متأثر بما يقال أو يشاع عن أديب أو كاتب ما، فكتابته عن إحسان عبد القدوس تعتبر كتابة فريدة في إنصاف

الرجل الذي غدر به النقاد ولم يخذله القراء، ويحلل مكي بعض قصص إحسان تحليلا رائعا، خاصة قصته «الله محبة»، رغم الموقف الذي اتخذه الكتاب تجاه ما يكتبه إحسان، واعتبروه كاتبا غير عميق، ولكن الطاهر مكي لم يكن يتبع سوى نفسه.

ولا بد من التنويه على أن الطاهر مكي، تولى رئاسة تحرير مجلة «أدب ونقد»، والتي تصدر عن حزب «التجمع الوطني التقدمي الوحدوي»، ذلك الحزب الذي كان مصبوغا بيسارية معروفة، ويضم في إهابه شخصيات من طراز فخري لبيب ورفعت السعيد وعريان نصيف وفريدة النقاش وغيرهم، وهم معروفون بتوجههم اليساري المحض، وصدرت المجلة في مطلع عام ١٩٨٤، وكانت المادة التي أشرف على نشرها مادة ثورية تتفق مع طموحاته ومسيرته المستقلة والمتمردة.

ولا أعتقد أن تراث الطاهر مكي العظيم يتوقف عند تلك السطور فحسب، بل إنه يحتاج إلى مزيد من القراءة والتحليل والدرس النقدي لرجل من طراز خاص، ترك رصيدا هائلا من النقد والترجمة وكذلك النبل واستقامة السلوك الثقافي على حد سواء.

كاتب يسبح عكس الاتجاه..

استعادة وحيد النقاش

بعد قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، تنفست كثير من الأصوات الثقافية والسياسية والاجتماعية التي كانت تعاني بشكل واسع في العهد السابق لقيام الثورة، وعلى المستوى الثقافي والإبداعي بالتحديد وجد المثقفون اليساريون أنفسهم وكأنهم على موعد سابق مع الروح الجديدة التي بدأت تنتعش وتنمو بقوة، ففي القصة القصيرة دخل المجال سهم يوسف إدريس القوي في قلب الحياة الثقافية، وإضاءات يوسف الشاروني الخارقة، ومعهما كوكبة من كتّاب القصة القصيرة الممتازين، وعلى مستوى الشعر كانت أصوات محمود حسن إسماعيل وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي ومحمد الفيتوري وجيلي عبد الرحمن وعبد الوهاب البياتي وغيرهم، ومن شابههم تتداخل وتشتبك، وربما لم تنتبه الحالة الثقافية آنذاك لخطورة وفرادة صوت الشاعر صلاح الدين عبد الصبور، ذلك الصوت الفريد والعذب، والطالع من حيوات عميقة للغاية، لأن الاهتمام البالغ كان مشدودا نحو الإبداع الذي يشتبك مع الحياة السياسية للثورة، وانتصاراتها الحقيقية أو غير الحقيقية، ويغني للشعارات المرفوعة بأشكال مختلفة.

وربما يكون النقاد الواقعين _آنذاك_ والموسومون بالنكهة الماركسية في تلك الفترة قد عزفوا كثيرا وبقوة على أوتار الواقعية المطروحة في أسواق العالم الاشتراكي، ومن المؤكد أن العزف كان على وتر واحد، ذلك الوتر الذي يرقص بسذاجة على نغمات الطبقات الشعبية والكادحة، وعلى أحلام المستقبل السعيدة، ظنّا بأن الإبداع لا بد أن يكون سلاحا نافذا في المعارك المنصوبة

بين الشعوب الناهضة من ناحية، وبين الاستعمار والفقر والجهل من ناحية أخرى، إلى آخر سلسلة الأعداء التاريخيين والأبديين للإنسانية.

والذي يراجع معارك ذلك العصر الخمسيني الذهبي، سيلاحظ أن معارك ضارية كانت منصوبة بين جميع الأطراف، ولكن صوت الواقعية كان هو الأعلى والأحّد والأمضى والأكثر جذبا لمعظم الأطراف، فعندما يكتب طه حسين مقالا عنوانه «واقعيون» في مجلة «الرسالة الجديدة» ويسخر من هؤلاء الذين يعملون على إعلاء شأن الجانب المادي وعلاقاته وهواجسه في الإنسان بكل ما يتصل بالحسّية، ويتجاهلون كافة الجوانب الروحية فيه، نجد كتّابا ونقادا كثيرين يتجرأون في الردّ عليه، وربما تطاولوا أيضا، ومن الصعب أن نجد صوتا موضوعيا يفّند ما كتبه طه حسين، إلا أحد تلاميذه الذي يكتب ويردّ على أستاذه في أدب جم في مقال عنوانه «نعم واقعيون»، كتبه الناقد د محمد مندور.

لذلك فخروج أصوات إبداعية على هذا الكورس الواقعي المدعوم بكافة المستندات والوثائق والمقولات المعتمدة من الاشتراكية والثورية لا بد أن تعاني من التجاهل والإهمال، وربما الاستبعاد أو المشاكسة، وكان هذا المصير يمكن أن يسحق شاعرا مثل صلاح عبد الصبور، لولا الإصرار الذي يقترب من حالة المقاتل الذي جعله موجودا وقائما وفاعلا بعد أن اعترفت قامات عربية _أولا_ بشاعريته الكبيرة والاستثنائية في ذلك الوقت الصاخب والمثير في وقت واحد، وينشر ديوانه الأول في بيروت، وفي دار الآداب التي كانت أكثر انفتاحا على كافة التيارات الفكرية والأدبية، ولم تكن محبوسة في جدران أيديولوجية صارمة.

من هنا انبثقت موهبة الفتى الصغير وحيد النقاش، الشقيق الأصغر

للناقد الموهوب واللامع جدا _آنذاك_ رجاء النقاش، قبل أن يكون ناقدا كبيرا ومؤثرا على المستوى العربي كله، ورغم أن «وحيد» كان يشغل ما يشبه_ على المستوى العائلي_ درجة الابن لشقيقه رجاء النقاش العروبي والاشتراكي والواقعي كذلك، إلا أن وحيدا سلك منحى ثقافيا آخر غير شقيقه، فبعد أن درس مراحله التعليمية الأولى في «منية سمنود»،وحصل على الثانوية العامة من هناك، اتخذ قراره المفاجئ بالالتحاق بكلية الآداب لدراسة اللغة الفرنسية، ولم يكن هذا قرارا بسيطا يتخذه ذلك الشاب المثقف والطموح والموغل في إصراره للحصول على المعرفة، بل كان قرارا يتناسب مع أحلامه المشروعة في ظل ذلك الجو المشحون بالأصوات العالية لدرجة الصخب.

كما كتب معظم رفاقه، كانت بدايته في الحياة الثقافية عندما أرسل مقالا إلى سهيل إدريس رئيس تحرير مجلة «الآداب» اللبنانية ، وفيه تعليق نقدي على الكتاب الذي ترجمه إدريس، وجعل عنوانه «عشر قصص عالمية»، وكان وحيد في ذلك الوقت _عام ١٩٥٤_عمره سبعة عشر عاما فقط، ولكن تعليقه كان ناضجا، وفيه يتوقف وحيد أمام قصة عنوانها «لكي يموت وحيدا»، وهي تحكي عن مجموعة من الأفارقة لا يتجاوزون الخمسة، يستقلون طائرة تحمل أسلحة بشكل غير مشروع، وتتعطل الطائرة وتسقط في صحراء أفريقيا الشمالية ويقرر أعضاء تلك الجماعة أن يتركوا الطائرة للبحث عن مصائر للنجاة، ولكن أحدهم قرر ألا يترك الطائرة، وقرر أن يموت وحيدا بعيدا عن ذلك الموت الجماعي المقيت «فلئن كان عليه أن يموت، فهو لا يود أن يرى الآخرين يموتون، وهو أن يكون وحده فلن تقع عليه أية تبعة أو أية مسئولية في أن يقوم بأي شيء يحكم بعضهم بأن من الخير أن يقوم به، أو كما يملي ضميره ذلك.. كان يريد الحرية، وقد انطلق ليربح الحرية»، وهنا يعلّق وحيد

كما ينقل غالي شكري في كتابه «ذكريات الجيل الضائع» قائلا: (لقد كان حسّ الحرية طبيعة في نفسه منذ البدء).

كانت قراءة وحيد النقاش المبكرة لتلك القصص منذرة وواعدة بمثقف كبير، هذا المثقف والمبدع والناقد الشاب اليافع كان مفعما بتنفس الحرية، وبعدم الانصياع خلف أي جوقة ثقافية أو سياسية أو اجتماعية، كان يبدع ذاته الفريدة والاستثنائية، تلك الذات التي ذهبت بعيدا لتنهل من معين الثقافة العالمية، ربما تجد ما يعادل طموحاتها وإنشادها للحرية المطلقة، هكذا كانت محطة الوجودية أولى محطاته الأثيرة، ومكانا لائقا ومناسبا لتفجير تلك الذات المشحونة بالتمرد والإحساس بوحشة العالم.

سرعان ما تتبلور حالة وحيد النقاش الثقافية والنقدية والتمردية إلى إبداع قصصي، ذلك الإبداع الذي ضاع في زحمة الأصوات العالية والصاخبة في آن واحد، ونشر أولى قصصه في مجلة الآداب التي احتضنته بقوة، وذلك في يوليو ١٩٥٧، وكان عنوان القصة «على المنحدر»، وفي تلك القصة الأولى، لا يشعر القارئ بأنها «قصة أولى»، لأنها تتمتع بذلك النضج الذي يتسم به الكتّاب والمبدعون الناضجون، والذين وصلوا إلى درجة اكتمال ونضج ما في مراحلهم التطورية، وفيها يعبّر الراوي عن ذلك العالم الموحش والمدهش في غرابته، ذلك العالم الذي يشكّل مساحة من جحيم ما، هذا العالم الذي يقبع كندبة في روح أي إنسان حالم.

تبدأ القصة بجلوس شاب في إحدى الحفلات المدرسية، والتي تعرض مسرحية يقوم ببطولتها أطفال المدرسة، صخب وأصوات عالية وأشكال عديدة من البهجة مع الروائح المختلفة لعطور النساء، ولكن ذلك الشاب الذي يجلس في صالة المسرح، تتعلق عيناه بمتابعة طفلة بريئة تجلس بين

أحضان والدها، ولم يكن تعلق ذلك الشاب بتلك الطفلة إلا هروبا من عوالمه الخاصة، أمه التي كانت ترضع شقيقه الأصغر وهي في حالة إعياء كبيرة، يهرب من انكسار والده أمام مصاريف دراسة ابنته في المدرسة، هذه مشكلات اجتماعية ليست مطروحة كما يطرحها الواقعيون الميكانيكيون الذين سرعان ما يكتبون روشتات لتجاوز تلك الأوضاع، ولكن النقاش _هنا_ يلجأ للعزف على لحن آخر تماما، فهو ليس مشغولا بالحلول الجماعية والاجتماعية الصاخبة، تلك الحلول التي لا تصل إلى نتائج إيجابية كما تطرح هواجس الشاب، إنه يريد أن يبتعد عن تلك التقريرية المقيتة فيقول: «كانت رغبتي في البكاء قد أصبحت أقوى من أي وقت مضى، كنت أود أن أبكي على صدر امرأة، كانت الحياة الدافئة وهي بعيدة تماما تشعرني بالجليد الذي يحيط بي الآن ..الآن، وعذبتني الوحدة في هذا العالم الصاخب»، أكاد أسمع وحيدا يتحدث بلسان بطله الوجودي الذي كاد أن يحطم رأس واحد من هؤلاء الفرحين في صالة المسرح، وهو يعطله عن التواصل مع الطفلة التي تنام في حضن أبيها، هذا الشاب المرهف والحسّاس، ذلك الفتى الذي ينشد الحرية ولو في حالة تأمله المشروع ذلك، إنه يتحدث عن واقع يضيق بسكانه: «كان الهواء قاسيا، فأحكمت تزرير قميصي، وبدأت أخطو نحو الشارع».

لا أريد تحميل القصة بدلالات أكثر من طاقتها، رغم أنها تحتمل الكثير من التأويلات البسيطة والمفرطة في تعقيدها في الوقت ذاته، لكن ما أريد التأكيد عليه، هو النضج الفني العالي الذي أتت به القصة في ظل أصوات قصصية عديدة كانت تفرض ظلها بقوة في تلك القصة، وربما إعادة نشر قصص وحيد النقاش مرة أخرى، يعيد لنا تلك المواهب التي فقدناها في ظل الأصوات العالية، وكذلك يفسح المجال للتعرف على مساحة أخرى تم إهمالها

بضراوة، وإزاحتها عن المشهد، لتتربع على عرشه أصوات أخرى.

وإذا كان وحيد النقاش في قصته الأولى قد جعل البيت والمدرسة ومسرحها والطفلة مسرحا صغيرا ليصرخ فيه بأفكاره الوجودية، فقصته الثانية «الموجة الأولى»، والتي نشرتها «الآداب» كذلك في نوفمبر عام ١٩٥٧، أي وهو في العشرين من سنوات عمره القصير جدا ينشئ علاقة شبه محلوم بها، ويقتنص لحظة فنية خاصة لكي يعبّر عن هواجسه وهواجس جيله، فبطل القصة يجلس وحيدا لكي ينشئ خطاب وداع لحبيبته، في ذلك الخطاب يقول الراوي أو البطل _أو وحيد نفسه_ كثيرا من الأفكار التي تراود الكاتب نفسه، فكاتب القصة يتوقف بين الحين والآخر لكي يصف لنا مشاعره وهو يكتب الخطاب، وربما يحكي لنا بعضا من سيرته الذاتية، فيقول: «كان لي فيما مضى أصدقاء، وكنا نلتقي على الدوام بموعد وعن غير موعد، لأنه كان لا بد أن نلتقي، كان الحماس يفيض منا بنفس الدرجة التي يفيض بها الحرمان والخوف المبهم من المستقبل، وكان كل واحد منا يحاول أن يتخذ ركيزة لوجوده تحفظ له شيئا من التوازن، بعضهم ارتمى في حضن فكرة، وبعضهم لجأ إلى العمل والنضال دون أن يدفعه لذلك إيمان واضح، وكانوا يسلكون آلاف الدروب الوعرة لآلاف الموضوعات، وكانوا يقولون كلما استطاعت نفسي في لحظات الصمت إنني لا أشاركهم، وذهبوا واحدا تلو الآخر إلى حيث لا أدري، ولم يعودوا أبدا..».

هل كان ذلك شعور بطل القصة فعلا؟ أم أنها كانت هواجس الكاتب نفسه؟ تلك الهواجس التي لم تقتحم عالم القصة على الإطلاق كما سنقرأ، ولكي نفكّ كافة أشكال التعليقات والتأويلات المفرطة، فاستعادة القصص الثلاث الاستثنائية التي كتبها وحيد النقاش ونشرها تباعا، ربما يدلنا على

الخسارة الفادحة التي لم تجعل وحيدا يستكمل مشواره الإبداعي، وينحصر في خانة المترجم تارة، وخانة الناقد تارة أخرى، وخانة المبدع تارة ثالثة، رغم أنها_أي القصص_ ليست سهلة ولا بسيطة، ولكني على المستوى الشخصي كنت آمل أن يكتمل ذلك المشروع الفني والنقدي والإبداعي.

والذي فعله وحيد في الترجمة والنقد ليس قليلا على أي مستوى من المستويات، لقد ظل رابطا مشروعه الإبداعي بمنجزه على مستوى النقد والترجمة في وقت واحد، وهنا لا بد أن نشيد بالجهد الذي بذلته الدكتورة عبير سلامة في جمع ترجمات النقاش، ونشره المجلس الأعلى للثقافة في مجلد كبير، آملا أن يحدث ذلك مع المقالات والدراسات النقدية التي ظل ينشرها وحيد في صحيفة الأهرام ومجلة الآداب طيلة حياته القصيرة، وكان آخر ما كتب في مايو عام ١٩٧١ بمجلة الآداب، مقالا _من فرنسا_ ، معلقا على ترجمة حوار أجرته صحيفة فرنسية مع الكاتب الجزائري كاتب ياسين، وكان وحيد يقدّر المواهب العظيمة التي تمطرها الحياة يوما بعد الآخر، وكذلك في ذلك المقال علّق على هجوم يوجين يونسكو في مواجهة الألماني برتولد بريخت.

وبمناسبة ترجمات وحيد النقاش، لا بد أن أسرد وقائع وملابسات غريبة حدثت لإحدى ترجماته الرائعة والبالغة الرقي، ففي فبراير عام ١٩٥٧، نشرت مجلة الآداب مسرحية «يرما» للشاعر الإسباني فيديريكو غارسيا لوركا، وترجمها وحيد النقاش وكتب لها مقدمة قصيرة، ولكنها مكثفة وتليق بالشاعر وبمسرحيته، واستهل وحيد مقدمته بقوله: «هذا لون فريد من ألوان المسرح، ليس بالنسبة لنا فقط وإنما بالنسبة لتاريخ المسرح الأوروبي أيضا، ونستطيع أن نرجع هذا التفرد إلى عناصر جديدة، لم يكن ينظر إليها من قبل على أنها يمكن أن تتخذ شكلا مسرحيا أو تشترك في بناء العمل الدرامي،

قد اضطلعت بهذا الدور الجديد في مسرحيات لوركا»، ويسترسل النقاش في تفنيد بعض التيمات الجديدة التي أتت بها تلك المسرحية، ثم تحدث عن دور لوركا في بلاده، وكان لوركا _في ذلك الوقت_ اسما شبه جديد على الأذن العربية، وبعدها تنبّه له الشعراء والمترجمون، فكتب عنه محمود درويش وبدر شاكر السياب وعبد الرحمن الأبنودي وغيرهم، كتبوا قصائدهم، بعد أن أصبح اسم لوركا رمزا للشاعر الإنساني بالألف واللام.

بعد نشر المسرحية في مجلة الآداب بسبع سنوات، وبعد انتشار اسم ومعنى لوركا في مصر والعالم العربي، تم عرض هذه المسرحية في مسرح الجيب، وكان العرض الأول لها في ١٦ يوليو ١٩٦٤ من إخراج الفنان كرم مطاوع، وساعدته في الإخراج عطيات عوض _»عطيات الأبنودي_فيما بعد»_، وكذلك عادل هاشم، وقام بالبطولة سهير البابلي وعبد الله غيث ومحمد الدفراوي وآخرون، ولكن العرض جاء مصحوبا بترجمة أشعار المسرحية من جديد، وقد قام بصياغتها الشاعر صلاح عبد الصبور، ثم أعيد نشرها في مجلة المسرح في سبتمبر عام ١٩٦٤ هكذا: «يرما.. الشاعر الإسباني فيديريكو غارسيا لوركا.. ترجمها عن الفرنسية وحيد النقاش.. صاغ أشعارها الشاعر صلاح عبد الصبور»، وفي مقدمة المسرحية جاءت دراسة عنوانها «أعمدة مسرح لوركا» للناقد إسماعيل البنهاوي، مع حذف المقدمة التي كتبها وحيد النقاش.

وللأسف عندما نشرت المسرحية في كتاب مستقل عام ١٩٦٧، كتب على الغلاف «يرما ترجمة صلاح عبد الصبور ووحيد النقاش»، وجاءت مقدمة الترجمة لصلاح عبد الصبور، ويلاحظ أن اسم صلاح عبد الصبور سابق لاسم وحيد النقاش، رغم أن النقاش هو المترجم الفريد للمسرحية، وللأسف تكرر ذلك الأمر بعد رحيل صلاح عبد الصبور، وجمعت الهيئة المصرية العامة

للكتاب وضمت المسرحية إلى المجلد الذي يشمل ترجمات صلاح عبد الصبور، وكذلك حدث في المجلد الذي ضم ترجمات وحيد النقاش.

والمطلوب هو فك ذلك الالتباس، وحذف المسرحية المترجمة من تراث صلاح عبد الصبور، فهو لم يفعل سوى أنه صاغ أشعار المسرحية، وربما كان ذلك لظروف استعراضية آنذاك يتطلبها العرض، ولأن مثل تلك الأعمال الكبرى تحتاج لكي تشارك فيها أسماء مرموقة من طراز صلاح عبد الصبور، والأمر ليس فيه أي تقليل من شأن عبد الصبور، فإنجازاته الأخرى _بالتأكيد_ تتجاوز أي ترجمات كان قد قام بها، وبهذه المناسبة فصلاح عبد الصبور قد قام بصياغة أشعار مسرحيات أخرى غير مسرحية لوركا، ولكن الأمر ظل في ذلك الإطار ولم يتجاوزه.

وبالطبع لا نستطيع الإلمام باستفاضة بإنجازات وحيد النقاش، ولكن يكفي استعراض الببلوجرافيا التي وضعها الناقد الدكتور صبري حافظ في دراسته عن النقاش، والمنشورة في كتابه «سرادقات من ورق»، والصادر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة عام ١٩٩١، وتضمنت الببلوجرافيا غالبية أعماله النقدية المنشورة وترجماته النوعية والتي نشر بعضها في كتب مستقلة، وظلّ بعضها الآخر حتى الآن في بطون المجلات، ومن أهم ما نشر له من ترجمات، رواية «صمت البحر» للكاتب الفرنسي فركور، مسرحيات لأعلام عالميين.

هذه إشارات سريعة لإدراك مكانة ذلك الغائب عمدا عن الثقافة المصرية، ذلك الصوت الذي ولد ناضجا وأصيلا، وأنجز في عمره القصير جدا _٣٤ عاما_ تراثا نوعيا وكبيرا نحتاج لاستعادته كاملا لكي تكتمل معرفتنا بذلك التراث المهجور والمغدور في ثقافتنا المصرية والعربية المعاصرة.

عباس خضر

والتجاهل التام لوجوده

مثلما كان البعض يقول عن الشاعر الرقيق والعاطفي (إبراهيم ناجي): «طبيب بين الأدباء وأديب بين الأطبّاء»، وكانوا يقولون عن زكي مبارك: «شاعر بين الناثرين، وناثر بين الشعراء»، صاروا يقولون عن الأديب والكاتب عباس خضر «يساري بين اليمينيين، ويميني بين اليساريين»، وكل هذه الجمل والعبارات ما هي إلا محاولات خبيثة يطلقها بعض الكارهين لذلك الشاعر أو الكاتب، وذلك للتقليل من شأن هؤلاء وتقويض نفوذهم الشعري أو الثقافي بشكل عام، وهؤلاء الثلاثة _على سبيل المثال_ كانوا موجودين ومؤثرين بقوة في الحركة الأدبية، وربما لأنهم لم يصطنعوا حول أنفسهم هالات من الصرامة وبنوا حوائط من الصد لحماية ذواتهم الثقافية من رجم هذا أو ذاك، فوجدوا من يصفهم بتلك الصفات الكيدية التي لا تخلو منها الحياة الثقافية والفكرية والسياسية المصرية على مدى أزمنة طويلة حتى الآن.

فزكي مبارك كان حادا وتلقائيا وعفويا إلى حد كبير، ولا يهمه قول قائل عنه بأي شكل من الأشكال، فهو يطلق آراءه دون أن يعمل حسابا لردود الأفعال التي تغضب أو تفرح، إنه يكتب ويقول ما يريد وما تملي عليه قريحته، وكان يتمتع بروح مقاتل نبيل، وينطوي على سمات الشخص الريفي، وظل محافظا على تلك السمات بعد أن جاء إلى المدينة وسافر إلى بلاد الفرنجة وحصل على رسائل علمية من جامعة السوربون في فرنسا، كتب مؤلفات مرموقة ورائدة ونوعية في مجالات البحث الأدبي التاريخي، وكلها أبحاث جاءت من باب الضرورة واحتياج الحياة الثقافية والفكرية لها، لذلك كانت صداماته كثيرة

ومع قامات كبيرة، وأكثرهم اشتباكا كان طه حسين الذي عمل على إقصائه من الجامعة وقطع عيشه.

أما الشاعر إبراهيم ناجي، فكان شاعرا رومانتيكيا وحالما، لا يشغله سوى الركض خلف خيالاته التي تطارده من هنا أو هناك، وكذلك كان غارقا في قصص حبه الشهيرة، والتي كان يبدعها شعرا جميلا عبقريا، يكفي قصيدة «الأطلال» التي شدت بها أم كلثوم، ورغم أن المرحلة التي عاشها ناجي، كانت مفعمة بأحداث سياسية عظمى، إلا أنه لم ينشغل بتلك الأحداث مثل غيره من المبدعين والكتّاب الآخرين، بقدر ما كان مشغولا بأحداث روحه وتقلباتها وتلقيه لكل التحولات التي تحدث باللامبالاة، وكان يداوم على إلقاء قصائده الحالمة بين جلسائه ومرضاه ورفاقه.

ولأن ناجى وزكى مبارك، رغم سمتهما الواضحة، والتي تعني بأنهما غير معنيين إلا بما يشعران به، إلا أنهما كانا مؤثرين وفاعلين، وكل ما تتجلى عنه قريحتهما يجد ترحيبا وتأثيرا بين جماهير القراء، هؤلاء القراء الذين لم يتحصنوا خلف أسوار فكرية أو نظرية جافة، وكانوا يتعاملون مع المشاعر البكر التي تنطلق من الشاعرين الناثرين العاطفيين.

لذلك، كان المثقفون والكتاب المجايلون لزكي مبارك ولإبراهيم ناجي، يحتارون في رواج زكي وناجي، فأطلق بعضهم تلك العبارات الجارحة، والتي تنفي عن الاثنين صفات الموهبة الأصيلة والإبداع الجيّد، ظنّا من هؤلاء الكارهين أن تلك الصفات سوف تقلل من شأنهما وتنسف جماهيرية كل منهما.

أما عباس خضر فله شأن قريب من ذلك، وإن كان لم يحظ في حياته أو بعد رحيله بالاهتمام الكافي بما كتبه، رغم أنني أرى بأن إبداعه وجهده في الصحافة الثقافية كان بارزا بشكل كبير بين كتّاب عصره، ومن مآثره الباقية

كتاباته في مجلة «الرسالة»، وكانت كتاباته تحظى بمتابعات جماهير القراء دون أن يضعها الكتّاب الكبار في ذلك العصر موضع التقدير الواجب، بل أن كاتبا كبيرا وجبارا كما أسماه الزعيم سعد زغلول، وهو عباس محمود العقاد، ناصبه العداء ووقف في طريقه وطلب من أحمد حسن الزيات صاحب مجلة الرسالة إبعاد عباس عن المجلة، بل راح يحرّضه على طرده، وهدد_العقاد_ الزيات بأنه لن يكتب للمجلة مادام «الولد الهلفوت هذا يكتب فيها»، وهو يقصد بالهلفوت طبعا عباس خضر.

والمدهش أن الزيات لم يستجب لرغبة العقاد، وأبقى على ذلك «الهلفوت» في المجلة، وكان عباس خضر يكتب بشكل منتظم، وكان الزيات قد فقد الحماس تماما لكتابة العقاد الذي لم يعد قادرا على إعطاء الجديّة الكافية لمجلة «الرسالة»، وذلك لأن العقاد كان يطالب الزيات بزيادة مكافأته، فطلب ثلاثة جنيهات إضافية لتصبح ثمانية جنيهات، حيث مكافأته كانت خمسة جنيهات عن المقال، وحتى بعد ارتفاع مكافأة العقاد، لاحظ الزيات أن العقاد كان يكتفي بالردود على القرّاء دون أن ينشئ مقالات مبتكرة كما كان يفعل مع المجلات الأخرى التي كانت تمنحه مكافآت أكبر، وكان مشغولا في ذلك الوقت بمهاجمة الوفديين لحساب السعديين، وكان السعديون يدفعون له مبالغ طائلة، وذلك لما كان يكتبه من مقالات حادة وعنيفة، ومن المعروف أن كتابات العقاد كانت حادة وموجعة لخصومه.

ولكن لماذا كان العقاد يناصب عباس خضر العداء، وكان يسعى من أجل استبعاده من مجلة «الرسالة»، والتي بلغ توزيعها رقما قياسيا قديما ولم تصل إليه أي مجلة ثقافية بعد ذلك، إذ أنها كانت تبيع ستين ألف نسخة في مصر والعالم العربي، وهذا رقم لم تحظ به بعض الجرائد السياسية الرائجة آنذاك،

لذلك كان يخشى العقاد من قلم عباس خضر الغفل والعفوي والصادق، والذي لا يعرف الحسابات الصغيرة أو الكبيرة، وهذا لا يعود لشجاعة نادرة يتمتع بها خضر أو تعصب لرأي سياسي أو ثقافي حاد، ولكن ببساطة كان عباس خضر يكتب ما تمليه عليه قريحته الريفية، والتي ظلّت تطارده طوال عمله بالصحافة، وكان قد كتب عن العقاد بعضا من الطرائف الثقافية وعاد به إلى مسيرته الأولى.

وكان ذلك في سياق موضوع يتحدث عن أن الكبار لا يهابون تاريخهم، ولا يعابون بأشكال عجزهم الطبيعية، وكان الدكتور طه حسين لا يحبّ كثيرا الحديث عن عاهة العمى، رغم أنه كتب عنها في بداياته، ولكنه كان يتجنب الحديث عنها فيما بعد، وكان دائم التبرم بمن يذكر ذلك، فكتب خضر عن أن العمى لا يضير كاتبا ولا عالما، طالما أنه فارس مغوار في مجالات أخرى، وذكر في سياق مقاله أول مقال كتبه العقاد عام ١٩٠٥، وكان يدعو فيه راسبي الابتدائية للاجتماع في حديقة الأزبكية، ولكن العقاد كان لا يحب تذكيره بعدم حصوله على شهادة جامعية، وفهم من إشارات عباس خضر _التي تكررت بأشكال أخرى_ بأنه يريد النيل منه، لذلك كان يحاول استبعاده عن المجلة وقطع عيشه ولسانه في الوقت نفسه، حتى يقطع الطريق على تلك الإشارات التي تذهب إلى ستين ألف قارئ في العالم العربي، وهذا كفيل بأن يهزّ صورة العقاد الأسطورية التي كان يتمتع بها.

عباس حسن خضر، هذا هو الاسم الذي كان يكتب به في البداية، وهو من مواليد ١٩٠٨، وكان قد بدأ التدريب على الكتابة في بعض المجلات التي كانت تصدر في ذلك الزمان، ولم يكن يشغله التوجه السياسي أو الفكري الذي يشمل قيادة المجلة وكتّابها، فهو أدرك بحسّه الفطري بأن الانخراط

في تلك التوجهات سيكلّفه الكثير، فآثر أن يمارس ما يعرفه ويحبه ويميل إليه ويجيده، دون أن يتورط في الإيغال في غابة السياسة المزعجة. وعندما صدرت مجلة «الرسالة» عام ١٩٣٣ كتب موضوعا عن التجديد في الأدب وذهب به إلى المجلة، وكان هناك رئيس تحريرها أحمد حسن الزيات ومعه الدكتور أحمد أمين الرجل الثاني في المجلة، وذلك قبل أن ينفصل عنه وينشئ مجلة «الثقافة» فيما بعد، وترك عباس المقال وذهب إلى حال سبيله، وظلّ ينتظر النشر الذي لم يحدث، ولكنه فوجئ بأن الدكتور أحمد أمين نشر مقالا تلو المقال تحت العنوان ذاته الذي كتبه خضر، وإن كان قلم أحمد أمين _ بالطبع_ أكثر رشاقة وإحاطة بالموضوع، ولكن وبلا شك أن مقال عباس خضر هو الذي ألهم أحمد أمين بكتابة مقاله المنشور. وذهب عباس ليستفسر عن الأمر والتقى مرة ثانية بأحمد أمين، ودارت بينهما مناقشة سريعة، حاول خضر التلويح بمقاله وتشابه الموضوعين، إلا أن أحمد أمين انزعج ونهر عباس خضر، وأنكر تماما بأنه رآه أو التقى به من أساسه.

تلك وقائع كانت تنتشر في الحياة الأدبية والثقافية، وكانت المقاهي العامة والثقافية وصالات تحرير المجلات تمتلئ بحكايات من هذا النوع، فضلا عن ألاعيب الكتّاب والمثقفين والشعراء، وأعتقد أن عباس خضر من أبدع من كتبوا السيرة الأدبية في كتابيه «ذكرياتي الأدبية»، و«خطى مشيناها»، والسيرة الأولى تتحدث عن كافة الوقائع الثقافية والأدبية التي شملت حياته العامة كلها، والسيرة الثانية هي عبارة عن صور أدبية تنقل حياته الأولى في الطفولة والصبا والشباب ببراعة شديدة وأسلوب جذّاب وجميل، منذ أن بدأ الدراسة في الأزهر حتى التحق بكلية دار العلوم وحصوله على الشهادة النهائية حتى التحاقه بالحياة العامة.

وكانت السيرتان مفعمتين برصد ووصف الحياة الأدبية بشكل واسع، وأعتقد أن الذين يريدون معرفة كواليس الحياة الأدبية في عقدي الثلاثينيات والأربعينيات لا بد أن يعودوا إلى هاتين السيرتين اللتين تحملان كمية أخبار وأحداث هائلة ونوعية، وكتبهما عباس خضر في سلاسة مبهرة بالفعل، وهو لا يستثني نفسه من إبراز بعض المآخذ على بعض سلوكه، فيسوق لنا واقعة خاصة به، عندما كان يأخذ أخبارا من جريدة مسائية ويعيد صياغتها مرة أخرى وينشرها في جريدة صباحية، وبالطبع كانت عاقبة هذا السلوك وخيمة وسيئة لا مجال لشرحها هنا.

وهناك حكايات بارزة تتحدث عن الذين كانوا يعملون في صحف ومجلات متناقضة، وكان أبرز هؤلاء الشاعر محمد مصطفى حمام الذي كان يعمل في جريدة «الأساس» صباحا ويكتب مقالاته باسم مستعار، ثم يذهب بعد ذلك إلى الجريدة «الخصم» والمعادية ليردّ على مقاله الذي كتبه في جريدة «الأساس»، وبالطبع باسم مستعار آخر، وهذه الحكايات كان يعرفها الكثيرون، وكذلك كانت سمة سائدة في كثير من كتّاب الدرجة الثانية والثالثة والذين لم يكن يهمّهم سوى الحصول على مكافآت تقيهم شرّ العوز الذي كان يطارد كثيرا من هؤلاء الكتّاب، إذ أن تلك السمة لم تكن طبيعة في كتّاب ذلك العصر، ولم تكن من باب الطرائف التي يمارسونها، ولكنهم كانوا مجبرين على السير في تلك الطرق الشائكة من أجل الحصول على لقمة العيش، حيث أن كتّابا كبارا كانوا يقفون كحواجز لتقزيم غيرهم وإبعادهم عن النشر هنا وهناك.

وربما جاء الإسهاب من عباس خضر في كشف عورات عصره لأنه كان طوال الوقت يعمل في الكواليس، وفى الوقت ذاته يشارك بقسط وافر في مدّ

الحياة الأدبية بكتابات ودراسات وإبداعات ذات تأثير واسع في ذلك الوقت، وفي مجال الدراسات التاريخية والأدبية له كتاب في غاية الأهمية، وهو مرجع رئيسي لكل من يريد البحث في تاريخ فن القصة القصيرة، وهو كتاب: «القصة القصيرة في مصر.. منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠»، وصدرت طبعته الأولى عام ١٩٦٦، وهذا الكتاب هو استكمال نوعي وكبير وموسع لكتاب يحيى حقي «فجر القصة القصيرة»، كذلك اعتمد عليه الناقد الراحل د. سيد حامد النساج في دراساته التي بحثت في تاريخ القصة القصيرة. ويكتب خضر في مقدمة كتابه هذا: «عندما وضعت مشروع هذا العمل حددت له زمنا تبين عند التنفيذ أنه طويل، إذ يمتد من نشأة القصة القصيرة في أدبنا الحديث حتى ثورة يوليو ١٩٥٢، أردت أن أتتبع جذوره وشعابه منذ البدء، فرأيتها تقودني إلى أواخر القرن الماضي، وامتد العرض بمقتضى المنهج النقدي الذي سلكته والذي قادني إليه بطبيعة الموضوع وضرورة دراسته ..»، ويستفيض خضر في مقدمته لوصف طريقته وتناوله لتاريخ القصة القصيرة، واعتبار الفترة التي يتناولها مرحلة كاملة تماما، وهناك قواسم مشتركة بين كافة مبدعي القصة القصيرة في ذلك الوقت، هؤلاء الذين مهدوا لثورة القصة القصيرة فيما بعد، على أيدي كتاب من طراز محمود البدوي ومحمود كامل المحامي وسعد مكاوي وآخرين، وهو في هذا السفر الكبير يتناول فن القصة القصيرة منذ عبد الله النديم ولبيبة هاشم، مرورا بمنصور فهمي «الدكتور» وخليل مطران «الشاعر»، وقد كتبا القصة القصيرة، نهاية بعيسى وشحاتة عبيد ومحمود طاهر لاشين ومحمود تيمور وشقيقه محمد تيمور الذي تناوله فيما بعد في كتاب كبير يشمل سيرته وإبداعه الرائد وتأثيره وريادته، ذلك الكتاب الذي تم تسربه في كتب أخرى فيما بعد، وسنكشف عنها في كتابات أخرى إن شاء الله.

وغير هذين الكتابين البحثيين، فله دراسات أخرى مثل كتابه الطريف والجاد في الوقت ذاته «غرام الأدباء»، ذلك الكتاب الصغير الذي تناول فيه قصصا وحكايات لأدباء مثل الدكتور طه حسين وعباس العقاد وكامل الشناوي، وكان ينشره في حلقات بمجلة «الرسالة الجديدة» عام ١٩٥٥، كذلك له كتاب آخر عنوانه «كتّابنا في طفولتهم»، ثم «صحفيون معاصرون»، وكتب فيه عن فكري أباظة وعلي ومصطفى أمين ومحمد التابعي وغيرهم، أيضا نشر كتابا نقديا مهما عنوانه «قصص أعجبتني» وصدر عام ١٩٦١، والذي يطالع ذلك الكتاب يلاحظ أن عباس خضر يتناول روايات من كتب عنهم في حياد شديد، لأنه كان ينطلق من منظورات ثقافية وجمالية بشكل محض، فبدأ بقراءته لرواية «بداية ونهاية» لنجيب محفوظ، ثم «شجرة البؤس» لطه حسين، و«وراء الستار» ليوسف السباعي، وصولا إلى «مأساة أوديب» لعلي أحمد باكثير، والتي أنهى بها الكتاب. وجاءت تلك الدراسات تبعا لقراءة موضوعية فنية متأنية، وهو يتّبع طريقة في الدرس النقدي يكاد ينفرد بها، فهو يعرض للقصة في صدر المقال، ويكتب «العرض»، ثم يكتب بعد ذلك عنوانا آخر وهو «النقد»، وبالتالي فهو يقدم لنا شكلا شبه تقليدي لتقسيم دراسته، ولكنني أشهد بأن القراءات عموما قدمت روحا مختلفة في ذلك الزمان.

كما أن عباس خضر كتب كتابا صغيرا عن «أدب المقاومة» نشرته له المكتبة الثقافية في ١٥ أغسطس عام ١٩٦٨، ويزامن صدور هذا الكتاب صدور كتاب آخر في بيروت في المجال نفسه للكاتب الفلسطيني الشهيد غسان كنفاني، وإن كان غسان تناول شعراء وقصاصي ومسرحيي الأرض المحتلة آنذاك وقصر عليها صفة المقاومة، وبالطبع فكتاب غسان كنفاني انتشر بطريقة سريعة وتم تداوله والترويج له بحماس، وهو يستأهل كل ذلك بالتأكيد، أما كتاب خضر

الصغير، فكان يبحث في إبداعات الماضي القريب، تلك الإبداعات التي كانت تصدر خارج الأرض المحتلة، ولكن هذا الكتاب لم تتابعه الحركة النقدية بأي صورة من الصور رغم ضرورته.

فضلا عن هذا وذاك، فعباس خضر كان يكتب القصة القصيرة والرواية، وعن جدارة، وصدرت له عدة مجموعات قصصية، وكانت أول مجموعة له «الست علية» عام ١٩٥٨، ثم «مديحة» عام ١٩٦٢، و«العجوز والحب» ١٩٦٦، بالإضافة إلى قصص عربية وشعبية صدرت في مجلدين تحت عنوان عام وهو «حواديت عربية»، وعنوانين آخرين هما «الطير الخدارى» ١٩٥٥، و«أم السعد» ١٩٦٠.

وكذلك صدرت له أربع روايات، وهي على التوالي: «حمزة العرب» ١٩٥٣، و«الصحصاح» ١٩٦٧، و«ذات الهمة» ١٩٧٠، و«الفارس الأسود» ١٩٧٤»، ومعظم هذه الروايات يتناول فيها التاريخ بشكل جدلي، وروايتاه «الصحصاح» و«ذات الهمة» متصلتان من حيث البناء التاريخي لتلك الصلة التي تربط بينهما، كما أوضح ذلك في مقدمة روايته «الصحصاح».

وجدير بالذكر أن أحدا من النقاد لم يتناول كتابات عباس خضر بشكل عميق، وخاصة إبداعاته السردية، إلا القليل منهم، مثلما كتب الناقد فؤاد دوارة عن مجموعته القصصية «الست علية»، وطرح في مقاله إشكالية الناقد المبدع، إذ كتب في ثنايا مقاله بعد عرض بسيط لحال القصة القصيرة آنذاك قائلا: «...ومن أحدث هذه المجموعات، مجموعة _الست علية_ واسم مؤلفها عباس خضر الذي ارتبط في الأذهان بكتاباته النقدية، أكثر مما ارتبط بكتاباته القصصية، ولعل ذلك ما يبرر بعض الجد الذي سنناقشه به..»، ودوارة يقصد بتعبيره «بعض الجد»، أي بعض الشدة.

لذلك سنجد أن جهود عباس خضر النقدية زاحمت جهوده الفنية في ظل أنه كان يكتب وفقط دون أن يروج لكتاباته، رغم أنه يعتبر من الكتّاب الأعلام والمهمين الذين أبعدوا عن الاهتمام النقدي عموما يمينا ويسارا وقديما وحديثا، وربما تكون حالة عباس خضر متكررة في حياتنا الثقافية، تلك الحياة التي لا تخلو من الغرض والمرض في كثير من الأحيان، فترفع من الثمين إلى أعلى عليين أو تتجاهله حتى يسقط من الذاكرة.

الناقد والمؤرخ الأدبي علي شلش

حياة مفعمة بالعطاء، ورحيل مأساوي، وتهميش مؤلم بعد رحيله

هاتفني الصديق العزيز والمبدع الكبير الدكتور عمار علي حسن وسألني عن: من هو المؤرخ الأدبي والثقافي، وهل هناك في تاريخنا من هو أهل لحمل هذا اللقب والقيام بتبعاته؟ وعلى كثرة حواراتي مع صديقي الدكتور عمار، إلا أنني أستطيع أن أقول بارتياح شديد وضمير خالص، بأن الناقد الراحل الدكتور علي شلش كان نموذجا كبيرا وفعّالا للقيام بدور الناقد والباحث الأدبي، وفي الوقت ذاته يقوم بأعباء التأريخ الثقافي والفكري والأدبي والإبداعي والفني لظواهر وأحداث وشخصيات وأنواع أدبية على مدى القرن العشرين، وجدير بالذكر أن تلك الظواهر والأحداث والشخصيات لم تكن واضحة المعالم، وكان التناول لها يعني الدخول في غابة شائكة من المعلومات الملتبسة والمختلطة، فما كان من علي شلش إلا الدخول بدأب لا حدود له، حتى استطاع أن يقدّم لنا ما لم يقدمه آخرون، وفي حدود علمي أنه كان يقوم بتلك الأبحاث بشكل عصامي، دون أن تكلّفه مؤسسة ما مصرية كانت أو عربية، ربما حدث ذلك في بعض الأبحاث فيما بعد، ولكن أبحاثه وكتبه عن نجيب محفوظ أو طه حسين أو أنور المعداوي أو سيد قطب أو مصطفى لطفي المنفلوطي أو فخري أبو السعود، وغيرها من دراسات كان ينجزها في صمت، دون أي إلحاح على مؤسسة هنا أو وزارة هناك، أو بتكليف من مسئول لا يدرك معنى تلك الجهود.

وأعتقد أن دور المؤرخ الأدبي الحقيقي، هو الكشف عن غوامض الأحداث والشخصيات والظواهر الثقافية والأدبية التي انتابتها ارتباكات حادة، مثل

إبراز ظاهرة والتركيز عليها والسعي نحو تكريسها بكل الآليات الإعلامية المتاحة لكل عصر، رغم أن تلك الظواهر لا تستحق كل هذا التهليل والتصفيق والتكريس، وفي المقابل نجد شخصيات وظواهر وأحداثا مرّت دون أي ذكر، أو على الأقل دون الالتفات الطبيعي لها، وذلك لأسباب يحاول المؤرخ البحث عنها في العصر الذي كانت فيه، وإجلاء تفاصيلها الغامضة بدقة وتوسع، ومن الطبيعي أو من المفترض أن يتمتع ذلك المؤرخ بضمير يقظ وخالص دون اعتماد على أيديولوجية تعمل على الإبعاد والاستقطاب، أو مصالح متشابكة لمغازلة تيار أو اتجاه أو كتلة سياسية ما، ومن البديهي _بالطبع_ أن يكون ذلك المؤرخ ملمّا بتفاصيل العصر الذي يبحث في شخصياته وأحداثه وظواهره، وكذلك لا يستسلم لهواه الشخصي الذي يحب ذلك أو ينفر من ذاك، فالعملية التأريخية تكاد تكون شائكة بقوة وذات تعقيدات متشعبة، ومن هنا جاء تجريم كتّاب مثل سيد قطب ونجيب الكيلاني وأنور الجندي _على سبيل المثال_ لكونهم انتموا_في مرحلة من مراحل تطوراتهم_ لجماعة الإخوان المسلمين، وتم اختصارهم في ذلك الركن المنبوذ، وبالتالي راح الصوت الأعلى والمؤدلج والتابع على حذف أي أدوار قام بها هؤلاء، إلا ذلك الدور الذي رأوه أو آثروا تفضيله وإبرازه والتكريس له، بل كان يتم الانتقام من بعض باحثين تناولوا بعض هؤلاء بالبحث والتنقيب، وعلى ضفة أخرى تم حذف أو تهميش كتّاب مثل علي سالم ونعيم تكلا ولطفي الخولي وأمين المهدي وغيرهم، لأنهم عقدوا روابط بأشكال مختلفة مع الكيان الصهيوني، وظلوا يدفعون ضرائب مواقفهم طوال حياتهم، لدرجة أن اتحاد الكتاب المصري أسقط عضوية علي سالم، ولم يحدث أن حاول باحثون رؤية أحداث ذلك الكاتب أو ذاك في سياقها الطبيعي، ومن هنا يطغى العارض على الشمولي،

ويغلب السياسي التابع للسلطات المختلفة على الفكري والثقافي والأدبي، هذا الأمر يخصنا نحن_العرب_ فقط، وذلك يعود لتخلّف آليات البحث وتلون الضمائر أو غيابها، فمهما فعل المؤرخون الضالون أو المضللون لن يستطيعوا إنكار وجود دور لعلي سالم في المسرح المصري على سبيل المثال، وهناك أمثلة في العالم كثيرة تناقض تلك الآليات السياسية والقبلية التي مازالت تحكم مناخنا الثقافي والفكري.

علي شلش هو أحد هؤلاء الذين عملوا بضمير وحياد علمي نزيه، وكذلك كان ذا ثقافة موسوعية شاملة رغم الأحداث العاصفة التي عاشها منذ دخوله المعترك الثقافي في القاهرة، وذلك في أواسط خمسينيات القرن الماضي، حيث كانت ولادته في ١٢ مايو عام ١٩٣٥ ونشأته في إحدى قرى محافظة البحيرة والتي تلقى تعليمه الأولي فيها، ثم رحل مع الأسرة إلى محافظة الإسكندرية، وكان قد قرأ من مكتبة والده أمهّات الكتب التراثية مثل العقد الفريد لابن عبد ربه وكتب العلوم الإسلامية، كما كتب شقيقه عبد الرحمن.

وفي عام ١٩٤٨ ظهرت ميوله الكتابية فراح يقرض الشعر ويكتب القصة القصيرة والمقال الأدبي، ثم الرواية والبحث. بعد ذلك انتقل إلى القاهرة وأصبح مسئولا عنها بشكل أساسي، ويرصد عبد الرحمن شلش مصادر ثقافة شقيقه في أربعة اتجاهات وهي:

(١) قراءاته الدينية

(٢) قراءاته الأدبية في التراث العربي

(٣) قراءاته في ثقافة الأمم

(٤) رحلاته العديدة حول العالم

وربما تكون طبيعته الشخصية الهادئة وعدم التعصب أو التشدد لاتجاه

سياسي ما، أو التشنج لشخص معين، جعلته يقترب من المعتدلين سياسيا ومن المتشددين في الوقت نفسه، دون أن يحسب على فريق يساري أو يميني أو إسلامي وخلافه من الاتجاهات والتيارات التي كانت تتحرك بنشاط وفاعلية في تلك الفترة، وكان يرسل كتاباته الأولى إلى بعض المجلات، ونشر أولى مقالاته في مجلة «الرسالة الجديدة» باسم «علي صلاح الدين شلش» وذلك عام ١٩٥٥، وفي ذلك الوقت كانت بدايات لآخرين مثله في تلك المجلة منهم صلاح عيسى ونجيب سرور وعبد الفتاح رزق وآخرون، وكانت كتاباتهم تنشر في بريد القراء، والتي كان يشرف عليها يوسف السباعي بنفسه رغم أنه كان رئيسا لتحرير المجلة، ثم عمل _علي شلش_ بعد ذلك في مطبوعات «كتابي» التي كان يصدرها حلمي مراد، وكانت تلك المطبوعات تنشر الثقافة الأجنبية، ويتم ترجمتها من لغات مختلفة، وكان شلش يكتب عروضا وتلخيصا لبعض الكتب الحديثة عن اللغة الإنجليزية، وكان ذلك العمل بمثابة الورشة التي تدرّب فيها شلش على فنون الترجمة والكتابة الأدبية عموما. بعدها راح يكتب في جريدة المساء، ثم مجلة «بناء الوطن» وكانت مجلة شهيرة، نشر فيها معظم كتّاب الستينيات مثل عبد الرحمن الأبنودي وجمال الغيطاني وغيرهم، حتى أن عمل في مجلة الإذاعة والتلفزيون، وآخر ما عمل به مع الشاعر صلاح عبد الصبور كمدير تحرير لمجلة الكاتب، وغير هذا وذاك كان ينشر أبحاثه ومقالاته في مجلات القصة والمجلة والفكر المعاصر والكاتب العربي وخلافه، وكان له باب ثابت في مجلة «القصة» عنوانه «القصة حول العالم»، وجمع بعض مواده ونشرها في كتاب عنوانه «في عالم القصة»، وتطرق فيه إلى الحكاية والرواية والقصة القصيرة والسيرة وهكذا، ويعتبر من الكتب التأسيسية في ذلك المجال.

وكانت أولى إصدارات على شلش روايته القصيرة التاريخية «ثمن الحرية»، وفي مجال السرد كتب ونشر رواية أخرى هي «عزف منفرد»، ثم نشر مجموعتين قصصيتين هما «حب على الطريقة القصصية»، و«عزيزتي الحقيقة»، وكان أول بحث نشره هو كتاب «من الأدب الأفريقي» وصدر عام ١٩٦٣ عن دار المعارف، سلسلة «اقرأ»، ويعتبر علي شلش من الفرسان الأوائل في التعريف بالأدب الأفريقي عموما، وإن كان البعض لا يميل إلى إعطاء علي شلش دور الريادة في ذلك المجال، وربما يزاحمه في ذلك الشاعر والناقد الدكتور عبده بدوي، وعلي شلش له ثلاثة كتب هامة في هذا المجال، وهي: «سبعة أدباء من أفريقيا»، ثم «مختارات من الأدب الأفريقي»، ثم كتابه الأهم «الأدب الأفريقي»، والذي صدر عن سلسلة عالم المعرفة بالكويت عام ١٩٩٣.

وجدير بالذكر أن جهوده في حقل الثقافة الأفريقية تعدّ من الجهود المرموقة، فعلي شلش لم يكن من الذين يترجمون المادة الإبداعية منفردة ودون الاطلاع على السياقات المتعددة التي تحيط بتلك النصوص، فعندما يترجم الشاعر ليوبولد سنجور _الرئيس السنغالي_ كان يقدّم دراسة شاملة عنه وعن لغته ونشأته وثقافته، وهكذا راح يعرّف القارئ العربي بتفاصيل وملابسات الثقافة والإبداع الأفريقيين بتوسع ودقة على صعوبة معرفة أصول الثقافة الأفريقية التي تنبثق من روافد كثيرة، مثل الأديان والأساطير المحلية المتنوعة والخرافات وخلافه، مما يصعب على أي باحث أو مترجم فكّ شفرات تلك الثقافة المتشابكة، ولكن علي شلش تصدّى لذلك النوع من الثقافة، ويمكن اعتباره أحد الروّاد الأماجد في ذلك الشأن باقتدار.

كذلك كتابه عن الكاتب والناقد سيد قطب، وعنوانه «التمرد على الأدب»،

ومحاولة شلش الغوص في التجربة الأدبية والثقافية القطبية قبل أن يتحول إلى منظّر إسلامي وتكفيري من طراز خاص وخطير وتدميري، فنجد علي شلش يتتبع في كتابه «التمرد على الأدب» المسيرة القطبية منذ بزوغ أولى بوادر قصائد ومقالات سيد قطب في عشرينيات القرن الماضي، ويخلص إلى نتائج علمية سديدة، ليستقر على أن سيد قطب لم يحقق النجاح الكافي له، ولم يجد الطموح الذي سعى له منذ البداية، وتلك كانت أسباب تحوله المفاجئ، والذي كانت رحلته الأمريكية حاسمة في ذلك التحول، وإن كنت أختلف مع بعض ما جاء في الكتاب حول ترك سيد قطب للأدب لأنه فشل فيه، وهذا يحتاج لبحث آخر، وكما قد أوضحنا في دراسات سابقة.

كذلك كتابه عن طه حسين، والذي كان عنوانه «طه حسين مطلوب حيًا وميتا»، وتعرض فيه شلش لسلسلة إشكاليات خاصة بطه حسين، ولم يكن دفاعه عن طه حسين انحيازا عاطفيا، بل كان يبحث وينقّب من أجل أن يرى من أين جاء الاتهام، ومن أي الأبواب خرج، وما الملابسات التي صاحبت ذلك الاتهام، فجاءت فصول الكتاب عبارة عن سلسلة اكتشافات ومعارف وحقائق دامغة، توضع أمام الباحثين والقرّاء كدليل قوي على صحة مواقف وقرارات ومسيرة طه حسين إلى حدّ بعيد، ورغم أن الكتاب تناول اتهام طه حسين الذي يقول إنه سرق أفكاره الأولى من المستشرق مرجليوث، وكذلك الاتهام الذي كان يقضي بماسونية طه حسين وغير ذلك من اتهامات كان يكيلها خصوم طه حسين له، إلا أن الاتهام الأكثر سوءا هو اتهام بميله إلى الدعاية الصهيونية، وذلك عندما ترأس تحرير مجلة «الكاتب المصري»، والتي كانت تنفق عليها أسرة «هراري» اليهودية، وهنا قدّم علي شلش بحثا في غاية الأهمية، يشبه مذكرة دفاع خالصة عن وطنية طه حسين وجهاده في سبيل القضية المصرية على أكمل وجه.

وبالطبع لا مجال هنا لرصد واستقصاء وتحليل كافة ما كتب علي شلش، فهو قد أنجز خمسين كتابا في النقد الأدبي والتأريخ والترجمة والإبداع، والأهم أنه كان يعي ذاته كمثقف وكباحث وكمؤرخ، أكثر منه كمبدع أو كمترجم. وأريد الإشارة إلى أن المثقف عندما يعي ذاته الثقافية، ويدرك أنه مؤهل لتقديم هذا النوع من الثقافة أو ذاك، فلا راد لإرادته نحو تحقيق ما يصبو إليه مهما تعاظمت المشاكل، وحتى لو خسر كثيرا من صحته أو استقراره أو أمواله، أو ناصبه بعض معاصريه العداء، إنها متعة ما بعدها متعة، لذلك كان علي شلش يقدّم البحث تلو البحث والاكتشاف تلو الاكتشاف، فمن البحث عن أصل وتطور وتوسع الدعوة الماسونية في مصر، وانضمام كثير من المثقفين والكتاب والفنانين المصريين إليها، حتى تحولها إلى أصابع استعمارية، وهيمنة تلك الأصابع على حركتها، فينصرف عنها الكثيرون، ثم ينتقل شلش إلى البحث عن نشأة وتطور النقد السينمائي في مصر، وتلك كانت رسالته في الدكتوراه، ثم ينتقل إلى رصد وتحليل وقراءة متأنية للمعارك الأدبية التي كانت تدور في المجلات الأدبية، وذلك في عقد الأربعينيات، حتى يصل إلى تقديم بحث فريد من نوعه وله خصوصية الاكتشاف، وهو كتابه «نجيب محفوظ... الطريق والصدى»، وهو كتاب كان يردّ على فكرة أن نجيب محفوظ لم يكن معروفا بالشكل اللائق به وبرواياته في حقبة الأربعينيات، ولم تعرفه الأوساط الثقافية إلا بعد قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، فقدّم علي شلش ما يدمّر تلك الفكرة التي كان يطلقها باحثون كثيرون وكأنها إحدى الحقائق الكونية، ولكن علي شلش راح يبحث وينقّب ليثبت خرافة تلك الفكرة، ونشر مختارات لنقاد كانوا مرموقين منذ عام ١٩٣٩ مرورا بعقد الأربعينيات كله، وانغماس نجيب محفوظ مع صلاح أبو سيف في كتابة سيناريوهات وحوارات الأفلام

السينمائية، وأشار إلى بعض الإعلانات التي كانت تنشر لرواياته في مجلات معروفة، وكانت تلك الإعلانات تنشر بذات الطريقة التي كانت تنشر بها للكتاب الكبار.

ونخلص إلى أن علي شلش لم يكن يكتب من أجل الكتابة، ولم يكن يبحث عن فكرة ما هنا أو هناك، ولكنه كان يعمل للرد على أخطاء كانت شائعة بقوة، وكان يوضّح ما كان غامضا ومبهما ومختفيا في أضابير الكتب والمجلات، لذلك فكل أبحاثه وكتبه تكتسب طابع الاكتشاف، وتتميز بالعمق البحثي الذي لم يتمتع به أحد سواه، وهذا لأنه أدرك ووعى ذاته، ثم راح يجنّد تلك الذات الثقافية لخدمة الضرورات الثقافية والبحثية، ثم لم يلتفت إلى العوائق العارضة هنا أو هناك، حيث أنه سافر للتدريس إلى انجلترا عام ١٩٧٩، وأقام في انجلترا كأستاذ جامعي في إحدى جامعاتها، ولكن روحه وعقله وأبحاثه كانت في مصر دائما، ولم يحد عن ذلك على وجه الإطلاق، حتى أنه كان من أوائل الذين كشفوا عن كتابات عربية باللغة الانجليزية، وكان في طليعة هؤلاء الكاتب «وجيه غالي» الذي كتب روايته «بيرة في نادى البلياردو»، والتي ترجمتها بعد سنوات طويلة الكاتبة والباحثة الجادة هناء نصير، كذلك قامت بترجمتها الشاعرة الكبيرة إيمان مرسال، ولم تكن الكتابة أو الكشف عن وجيه غالي سهلة ومتاحة، لولا البحث الدءوب لناقدنا ومؤرخنا الكبير علي شلش.

وعندما تبحث عن العوائق التي كانت تسعى لتعطيل قاطرة علي شلش البحثية، أقصد تلك العوائق الاستثنائية، وأولى تلك العوائق عندما وجد شلش نفسه، وهو في العشرين من عمره مسئولا عن أسرة كبيرة بعد رحيل والده، فكان «علي» يعمل بكثافة في مجال الترجمة، وكانت مطبوعات «كتابي»

تستكتبه لترجمة وتلخيص الكتب والروايات الأجنبية كما أشرنا من قبل، ولكن دون أن ينشر باسمه إلا نادرا، وأسوأ ما يتعرض له الكاتب، هو أن يرى جهده الذي كدّ وتعب من أجل إنجازه منشورا دون اسمه، وبالطبع دون أسماء أخرى، ولكن علي شلش كان يعمل ذلك ويرضاه في سبيل إيجاد مصادر الدخل المطلوبة منه.

العقبة الثانية، وهي أن عقود الخمسينيات والستينيات كانت عقودا كثرت فيه الاستقطابات السياسية، يسار ويمين وإخوان مسلمون وقوميون عرب وبعث، وكانت لكل المنتمين إلى تلك التيارات حظوظ في النشر والاهتمام، حتى لو كان المنتمون إلى تلك التيارات عاطلين عن الموهبة، ولكنهم كانوا يجدون الرعاية الكافية من مسئوليهم وقادتهم الحقيقيين والمجازيين، بينما هؤلاء الذين لم تعرف خطاهم تلك الاتجاهات أو الشلل ولم يطرقوا أبوابها، كانت حظوظهم أقل، وربما تكون معدومة، وكانوا يعتمدون على جهودهم بشكل خالص، وكان علي شلش أبرز هؤلاء.

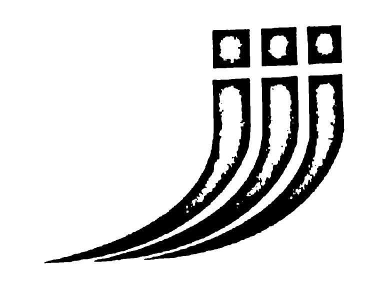
أما الكارثة الأكبر التي تعرّض لها، هي القبض عليه في مارس ١٩٦٧ بتهمة عبثية للغاية، ليقضي عامين _معتقلا_ وثلاثة أشهر، إذ وجهت إليه تهمة التخابر مع دولة أجنبية، ولم تكن _بالطبع_ لتلك التهمة أي أساس من الحقيقة سوى أن جهاز المخابرات أراد أن يثبت للحاكم أن ثمة مؤامرات تحاك ضده، فلابد من اختراع قضايا وتنظيمات ومتهمين، وكان علي شلش ومحمد إبراهيم مبروك وغيرهم طعاما سائغا لتلك الجريمة الشنيعة في حق البشر.

وهناك تعرض علي شلش إلى أقصى أنواع التعذيب والإهانة، ورغم ذلك كتب مجموعتيه القصصيتين المشار إليهما سابقا، وترجم كتابه «سبعة أدباء

من أفريقيا»، وكان محافظا على ثباته الفكري طوال فترة إقامته في المعتقل، ويكتب صلاح عيسى يصف علي شلش وقد التقاه هناك في المعتقل قائلا: «حين كان الزمن ١٩٦٨، عدت إلى المعتقل لأجد نفسي في أحضان علي شلش الدافئة، ذهلت لأنني وجدته مبتسما وقانعا وراضيا وصبورا، ثم ارتعبت لأنني وجدته مستقرا تماما كأنه خلق لكي يرضى بكل شيء ويتحمل كل شيء، حتى لو كان السجن بلا سبب.. فالركن الذي يقيم فيه من العنبر نظيف ومرتب وكأنه مسكن كاتب محترف، يسهر_كما كان يفعل_ إلى مطلع الفجر ليكتب ويقرأ..»، وبالطبع يبدي صلاح عيسى اندهاشه من أن علي شلش في المعتقل، فهو آخر من كان يظنه في المعتقل، وهذا من شأن روايات كافكا العبثية والكابوسية، فذلك الزمن تنطبق عليه جملة كتبها صلاح عيسى: «أينما تكونوا يدرككم السجن ولو كنتم في بروج محايدة!».

وتكتب الباحثة السويدية مارينا ستاج عن تلك الحبسة قائلة: «..عندما يبدأ التحقيق نعرف سبب إلقاء القبض عليه، قبل عشرة أيام كان المؤلف قد حضر محاضرة لجان بول سارتر في جامعة القاهرة، وعند البوابة الخارجية كان قد التقى مصادفة بشاعر عربي كان يعرفه بصحبة صديق قدمه إليه، وجلسوا في نفس الصف يستمعون إلى المحاضرة، وحيث أن المؤلف لا يعرف الفرنسية، كان الشاعر يهمس إليه ببعض العبارات من وقت لآخر ليترجم ما يقوله سارتر، وكان المحقق يركز على العلاقة بين الشاعر العربي والمؤلف..»، وكان الغموض الذي انتاب الحوار بين شلش والشاعر العربي _من وجهة نظر المخابرات_ ذريعة للقبض على الكاتب علي شلش والإلقاء به في المعتقل وتعذيبه وإهانته وإذلاله، ورغم ذلك لم يزده ذلك إلا دأبا وبحثا وإنتاجا، ومن موقعه الأكاديمي في بريطانيا، كان يواصل البحث والتنقيب.

حتى جاء اليوم المشئوم، فبعد دعوته من انجلترا لإلقاء بحث عن «صدى الشعر العربي في انجلترا»، وذلك في ٢٢ أكتوبر عام ١٩٩٣، حيث عقدت وزارة الثقافة المصرية مؤتمرا عربيا كبيرا في فندق «كيميت» بضاحية العباسية بالقاهرة، وبعد أن أثار بحث شلش تساؤلات شتى كعادة كل أبحاثه، صعد في المساء إلى غرفته، وفي الصباح فاجأنا الخبر الفاجع برحيله في غرفته، كان خبرا كارثيا وصدمة على كافة المستويات، ورغم جهود علي شلش الهامة والاستثنائية، إلا أنها لم تجد تلك المؤسسة التي تعيد إصدارها مجمعة إلى الآن، رغم أن تلك الجهود تعرضت بأشكال مختلفة للسطو والنهب في أبحاث آخرين.



85

الفصل السادس

أنور المعداوي
ومأساة الضمير النقدي
الاستثنائي

على مرّ العصور والمراحل في المجتمعات الحديثة، وعندما تظهر في الأفق بعض الأزمات الفكرية أو السياسية الحادة، تلوح في ذلك الأفق بعض حلول لتلك الأزمات، وبعض إجابات لأسئلة معلقة، وبعض انفراجات لحلقات كانت مغلقة، ومع كل هذه الظواهر تبدأ أشكال مغايرة وجديدة من الإدراك الاجتماعي أو السياسي أو الفكري أو الفني أو الاقتصادي، تلك الأشكال المغايرة التي يطلق عليها في أدبيات التاريخ ثورات أو انتفاضات أو تيارات وخلاف ذلك من مصطلحات يتفق أو يختلف حولها المؤرخون والمفكرون، وأجملها المفكر والمؤرخ أرنولد توينبي في نظريته «التحدي والاستجابة».

ومن الطبيعي ومن الواجب أن نشير له هنا، هو أن تلك المجتمعات لا تنبت مثل هذه الحلول لأزمات أو الانفراجات لحلقات ضاقت تماما، أو الإجابات النسبية على أسئلة حرجة، إلا إذا كانت قد نضجت بدرجة ما لإبراز أو إفراز تلك الظواهر من الحلول والإجابات والانفراجات، وكذلك لا بد أن تنحشد _إذا صحّ الاشتقاق_ لتلك الظواهر جماعات أو كتل أو جيوش أو قبائل أو أنصار ديانات معينة أو أجهزة سياسية أو سيادية أو هامشية، غير ذلك أو فئات من البشر للانتصار لتلك الظواهر لكي تجد طريقها للتحقق أو البروز_على الأقل_، حتى لو فشلت مؤقتا، ولكنها_أي تلك العناصر_ تعاود الظهور مرّات أخرى للسعي الحثيث أو العنيف نحو التحقق أو الاكتمال.

وهذا ما حدث _في السياسة_ مع الثورة العرابية وقائدها أحمد عرابي، ومع الزعيم مصطفى كامل وأحلامه في الاستقلال التام من الاحتلال الانجليزي،

ثم رفيقه محمد فريد بك الذي واصل كفاح سلفه مصطفى، ولكنهم جميعا لم يصلوا إلى ما وصلت إليه ثورة ١٩١٩ وقائدها الزعيم سعد زغلول، وقد حققت الثورة بعضا مما كانت تصبو إليه المساعي السياسية والكفاحية التي خاضها عرابي ومصطفى كامل ومحمد فريد، وكل من رافقهم من الزعماء والقادة في تلك السنوات.

وكما يحدث في مجال السياسة، يحدث في مجال المسرح، وفي مجال الإصلاح الاجتماعي، وفي الاقتصاد، وفي الشعر والرواية والنقد الأدبي والفكر الديني والفلسفي، وهكذا تكون سنن التطور في المجتمعات الطبيعية الحديثة، ولدينا أمثلة كثيرة_في التاريخ_ تثبت أن المجتمع، عندما تظهر فيه أفكار أو ثورات أو تمردات جديدة، لا بد أن يكون قادرا على إنتاجها، وكذلك لا بد أن يكون جاهزا لاستيعابها وشق قنوات طبيعية لكي تتحقق فيه تلك الأفكار أو الثورات أو التمردات، وهذا ما حدث _على سبيل المثال_ مع ثورة الشعر الحديث على أيدي بدر شاكر السياب ونازك الملائكة، وما حدث مع الرواية في حالة نجيب محفوظ، وكافة أشكال الفنون الأخرى وعلى رأسها المسرح وخلافه.

وأحيانا ما تكون الظواهر عاصفة وحادة، مثل ظاهرة الشاعر الفرنسي آرثور رامبو، ذلك الشاعر الذي جاء سريعا على هيئة عاصفة أو زلزال فني، وكما يفعل الزلزال أو العاصفة، ترك أثرا عميقا في البنيات الفنية لحركة الشعر الفرنسي والأوروبي فيما بعد، لدرجة أن تلك التأثيرات تجاوزت أسوار القارة الأوروبية لتشمل حركات شعرية في العالم كله، وكذلك تجاوزت الظاهرة الرامبوية العصر الذي نشأت فيه لتمتد لأزمنة وعصور تالية، ربما امتدت على مدى القرن العشرين كله.

وأحيانا أخرى تأتي تلك الظواهر على مهل، فتتكون ببطء نسبي، وتظل تفعل أشكال تغييرها بدرجات متتابعة حتى تصل إلى مبتغاها بدرجات أخرى، فما بدأته _مثلا_ هدى هانم شعراوي، ومن قبلها قاسم أمين، وبعدهما دريّة شفيق ونوال السعداوي، ظل يتدرج حتى وصلت الحركة النسائية إلى مراتب حققت فيها بعض ما كان يحلم به كل هؤلاء من قبل.

ولا أريد الاستفاضة في ضرب الأمثلة الكثيرة والكامنة في التاريخ، ولكني آثرت أن أتحدث عن ذلك الناقد العاصفة، والذي أحدث حراكا واسعا وعميقا_في الآن نفسه_ في فترة وجيزة من حياته، ربما اشتدت في السنوات العشر الأولى من حياته الأدبية، أي منذ العام ١٩٤٥ حتى العام ١٩٥٥، ثم بدأت في هبوط اضطراري حتى رحيله عام ١٩٦٥ ، ذلك الهبوط الذي شاركت فيه خيوط سياسية وثقافية وشخصية كثيرة، أقصد الناقد والمفكر الأدبي أنور المعداوي.

وظلّت ظاهرة أنور المعداوي مثيرة للإعجاب، وفى الوقت نفسه الغيرة، ولكن ظهوره في تلك الفترة من الزمن، كان احتياجا أدبيا وثقافيا وفكريا واجتماعيا مطلوبا، للدرجة التي أصبح أنور المعداوي «الناقد الضرورة»، ففي الوقت الذي تراخت فيه أقلام كثيرة، وراحت تعمل مجاملة أو منافقة لهذا أو لذاك أو طلبا للرزق، كان قلم أنور المعداوي يعمل _نقديا_ بدون أي حسابات اجتماعية تذكر، لدرجة أن كثيرين اتهموه بأنه جاء لتحطيم المبدعين والنقاد والمفكرين، ولذلك فهو يقول في مقدمة كتابه «نماذج فنية» الذي صدر فى عام ١٩٥١: «قيل عني يوما أو قيل لي: إنك عامل هدم في الحياة الأدبية ولست عامل بناء.. لماذا؟ لأنني منذ أن تناولت قلمي لأكتب، تحول قلمي في يدي إلى معول ثائر، معول تنصب ثورته على بعض القيم والأوضاع!

ولم أضق بهذا الاتهام السافر الذي وجه إليّ على صفحات _الرسالة_ ، لأنني قد طبعت على ألا أضيق بأي اتهام مادمت قادرا على الدفاع!».

لذلك جاءت كل كتابات المعداوي بمثابة تصحيح أو تعديل لأفكار _من وجهة نظره_ كانت خاطئة، ومن هنا نال قدرا واسعا من غيرة الأسلاف والأقران، وهناك من ناصبوه العداء، أو حاولوا التقليل من شأنه، فعندما أصدر ذلك الكتاب، كان في الثلاثين من عمره، وجاءت المتابعات النقدية للكتاب مغايرة، فاحتفى به أحمد حسن الزيات في مقدمة مجلة الرسالة، رغم أن الزيات كان مقلًا في الكتابة عن الكتب الأدبية، ولكنه خالف طبيعته وكتب في ٣ أغسطس ١٩٥١ في مقدمة المجلة يقول ضمن ما كتب: «..أسلوبه من الأساليب التي جاء فيها التأليف بين المعنى واللفظ جاريا على سنن الفن الصحيح، فالتفكير عصبي حار، والتعبير أنيق ومهذب..»، وبعد أن أثنى بشكل عميق على الأفكار التي وردت في الكتاب، أنهى افتتاحيته بأن: «الزمن وحده كفيل بتهدئة الثائر وتفتير الحار، فيذهب الإحراق، ويبقى الإشراق، وينجاب الدخان ويخلص الضوء».

ولم يتوقف أمر الاهتمام عند بعض المقالات المادحة أو القادحة، ولكن خصّه المفكر زكي نجيب محمود بافتتاحية مجلة «الثقافة» الصادرة في ١٥ أكتوبر ١٩٥١، ورغم أن الافتتاحية انطوت على بعض الجمل المهنئة، إلا أنها كانت مشحونة بنوع من الهجوم، إذ حاول الدكتور زكي نجيب أن ينفي الفرادة التي يتميز بها الكتاب، حيث يقول: «..وبذلك فالشاب الثائر، في حقيقته شيخ معمر، لا يختلف في شيء عن سائر الشيوخ في الأدب إلا بأسلوبه..» وهذا الكلام لا يعني سوى تجريد المعداوي من أهم أسلحته، وهي الأفكار الثائرة، ومحاولة زكي محمود تعني اختصار المعداوي في الطريقة أو الأسلوب

أو الزاوية التي ينطلق منها، ولكن المعداوي لم يصمت، ولكنه شنّ هجوما ضاريا على زكي نجيب، ليس من أجل الانتصار لذاته، بل ليضيف بضعة أفكار أخرى لأفكاره التي جاءت في الكتاب.

لا شك أن الفترة التي ظهر فيها أنور المعداوي، وكان قد انضم إلى جماعة الأمناء بقيادة الدكتور أمين الخولي، إذ اجتمع بعض الطلّاب في ٩ ابريل عام ١٩٤٤، وكوّنوا تلك الجماعة التي ضمت في إهابها الطلّاب أو خريجي كليّة الآداب مصطفى ناصف وعبد الكريم غلاب وعبد القادر السماحي وغيرهم من طلّاب عرب ومصريين، استطاعوا فيما بعد أن يحققوا ذرى ثقافية أو إبداعية أو أكاديمية مرموقة في بلادهم، وكان المعداوي الذي ضاق بعمله الذي التحق به بإدارة التسجيل الثقافي في وزارة المعارف، فالتحق بعد ذلك بمجلة الرسالة، ليصبح أحد النجوم الثقافيين والمرموقين في ذلك الوقت، وكان محط أنظار ورسائل معظم شباب الأدباء الطليعيين في مصر والعالم العربي، وفي الكتاب الذي أعدّه الناقد أحمد محمد عطية، وجمع فيه رسائل كثير من الأدباء، مثل نزار قباني ورجاء النقاش وسهيل إدريس ومحمد أبو المعاطي أبو النجا ومحمد عفيفي مطر ومحمد الفيتوري وغيرهم، سنجد أن تقديرا عاليا تنضح به تلك الرسائل التاريخية اللافتة في ذلك الزمان، وذلك يبرز الدور النقدي الذي كان يقوم به أنور المعداوي في تلك المرحلة، وكذلك الدور الذي لعبته مجلة الرسالة التي أغلقت أبوابها في العام ١٩٥٣، عندما تغيّرت المنابر والأقلام والتوجهات وأصبحت الأقلام شبه موجهة وشبه مقننة، فهناك من غيّر ولاءاته بسرعة شديدة، وهناك من تأنى ثم استطاع أن يمزج بين توجهاته وتوجهات ثورة يوليو، وربما يكون على رأسهم الدكتور طه حسين وتلميذه الدكتور محمد مندور، وذلك دون هرولة أو تنازل عن الأفكار التي اعتنقوها

وقاتلوا من أجل إبرازها وتحقيقها. ثم هناك من صمت لفترة ما، ومنهم أنور المعداوي ونجيب محفوظ وسعد مكاوي وآخرون، ومنهم من صمت تماما مثل عادل كامل ومحمد يسري أحمد، فأصابتهم ثورة يوليو بالسكتة الإبداعية _إذا صحّ التعبير_.

لذلك ذهب المعداوي ضمن المسكوت عنهم وربما المغضوب عليهم، أو ضمن المستبعدين، فبعد أن كان نجما لامعا وفاعلا كبيرا في الأوساط الثقافية، لم تستدعه أجهزة أو مجلات العهد الجديد لكي ينال تقديرها وتكريمها ولكي يكون فاعلا بقدر موهبته وثقافته، ولكن تم استبعاده لأنه لم يستطع أن يهلل للنظام الجديد ولم يذكر زعماء الثورة على الإطلاق في كتاباته، وهذا لم يفت رجال العهد الجديد، فعملوا على تهميشه، بينما راحت ميليشيات ثقافية جديدة، وكانت شبه هامشية قبل ذلك، تقود الحياة الثقافية في ذلك الوقت، وربما يحدث ذلك حتى الآن، انظروا_بعين الضمير الخالص_ إلى التمثيلات الثقافية التي تنتقيها الدولة أو الأجهزة الثقافية، وتفرط في الإمساك بها لكي تتبوأ الصحف والمجلات والمناصب والمؤتمرات الدولية هنا أو هناك، هكذا كان المعداوي، ولأنه مثل كل النبلاء، يعرف أن آلته الفكرية العظيمة هي الأبقى والأنقى، فلم ينحن، ولم يسع إلى مسئول لكي يستوظفه ويعطيه منصبا هنا أو وظيفة هناك.

ولكنه عندما أدرك أن لا مجال للتحقق في ذلك المناخ القابض_ بالنسبة له_ ، راح يخطط لتأسيس مجلة الآداب مع الكاتب والمبدع والمفكر اللبناني سهيل إدريس، والرسائل المتبادلة تعتبر رسائل تاريخية، ويعتبرها باحثون كثيرون بأنها التربة الخصبة التي نشأت عليها ونبتت مجلة الآداب، والتي أصبحت الوريث الشرعي والطبيعي لمجلتي الرسالة والثقافة المصريتين.

يكتب سهيل إدريس في إحدى رسائله للمعداوي: «..والمفروض في مهمتك يا عزيزي أن تتناول الكتابة عن النشاط الأدبي في مصر، فتعطي صورة تامة عن المعارك الأدبية والمحاضرات والكتب إلخ، وهذا فضلا عما ستكتبه لنا من مقالات أدبية، ولك مطلق الحرية في اختيار مواضيعها، ويهمني أن تعرف أني أعلّق على نشاطك وعلى قلمك أهمية كبيرة، ولاسيما مظهر _الثورة والصراحة_ في كتابتك، ومعنى هذا أن سيكون لك نصيب كبير في المعارك الأدبية التي ستهتم بها المجلة..».

وهذا الاقتباس، اقتباس شبه عشوائي من محاورات كثيرة جرت عبر المراسلات بين إدريس والمعداوي، وبالفعل راح المعداوي يكتب بحماس واضح بابا منذ صدور العدد الأول عام ١٩٥٣، تحت عنوان «زوايا ولقطات»، ويعتبر هذا الباب هو الوريث الطبيعي لبابه الذي كان يكتبه في مجلة الرسالة، والذي كان عنوانه «تعقيبات»، وفي البابين كان المعداوي يصول ويجول ويوضّح ويعبّر عن كامل طاقته النقدية والفكرية، فماذا يريد الكاتب ذو الطاقة العالية إلا أن يكون هناك المنبر الذي يستوعب كافة تجليّاته النقدية والفكرية والإبداعية، بعيدا عن المناصب الزائلة، وبعيدا عن رزالات وغيرة ومقالب زملاء المهنة، وشركاء الطريق؟

ورغم ذلك، فقد تأثر المعداوي بذلك الاستبعاد، وتم التضييق عليه، فأصيب بضغط الدم، أو المرض الخبيث، وكانت في تلك الفترة الخمسينية قد فشلت علاقته العاطفية مع الشاعرة فدوى طوقان، وقبلها وفي مقتبل عمره كانت علاقته بفتاة اسمها سعاد قد تركت فيه أثرا عميقا، ثم كان له علاقة حب مع شاعرة أخرى انتهت بالفشل كذلك، وكذلك كانت الجلسة التي امتدت لسنوات على قهوة عبد الله بدأت في الانحسار، وترصده يوسف

السباعي بشكل خاص، وراح يستبعده ويمارس عليه نوعا من الاضطهاد في تلك الفترة لأنه لم يحسن الكتابة عنه، بل هاجمه ولم يسخّر قلمه في مديحه كما فعل آخرون، فضاقت به الدنيا وعاد إلى قريته، وازداد المرض عليه، وبلغ كليتيه المريضتين أصلا_كما يكتب علي شلش_، وزاد تردده على الأطباء، كما زاد تغيّبه عن المقهى، والذي كان وسيلة من وسائل تنفسه الممكنة، وكان يلتقي هناك بشباب المبدعين وكبارهم، وأصيب بأزمة نفسية عميقة في صيف ١٩٦٣، اضطر بعدها للسفر إلى قريته «معدية مهدي» التابعة لمركز مطوبس بمحافظة كفر الشيخ، واختفى ما يقرب من تسعة أشهر كاملة، أقام خلالها فترة بالإسكندرية، لا يقرأ ولا يتابع أي أحداث ثقافية، ولم ينتبه أحد إلى ذلك الغياب، وربما استحسنه آخرون، حتى أن كتب الدكتور لويس عوض مقاله الشهير «رفض الحياة» في جريدة الأهرام بتاريخ ١٥ نوفمبر ١٩٦٣، بعدها انتبه كثيرون لغيابه، فكتب رجاء النقاش وغالي شكري، وبعض آخر من الكتاب المخلصين.

وفي عام ١٩٦٥ صدر كتابه الثاني «علي محمود طه.. الشاعر والإنسان» في وزارة الثقافة العراقية، وتسلم منه المعداوي بضعة نسخ قبل رحيله بشهور، وكان قد تأخر كثيرا، إذ كان قد كتب ذلك الكتاب منذ أكثر من عشر سنوات، وبذل فيه مجهودات نقدية عميقة، ثم صدر بعد رحيله كتاب ثالث في بيروت وهو «كلمات في الأدب» عن «المكتبة العصرية. .صيدا بيروت»، وجاءت على غلافه الأخير فقرة من مقال ليوسف الشاروني، تقول الفقرة التي كانت ضمن مقال كتبه الشاروني في العدد العشر بمجلة «المجلة» ١٩٦٦: «هكذا عبّر أنور المعداوي عن موقفه النقدي الشجاع في منتصف القرن، ومنذ أكثر من عام أعلن في مقابلة أدبية مع رجاء النقاش بجريدة الجمهورية، أن سبب صمته

هو أنه عاهد نفسه طوال عمره أن يحترم ضميره أكثر مما يحترم الشهرة والمجد والتصفيق والتكالب على المادة، ولهذا قلّ إنتاجه، وإن صمته لون من إبداء الرأي، فهو حين يصمت فمعنى ذلك أنه يقول كلمته، وكلمته التي يعنيها أن ما يراه من إنتاج لا يستطيع أن يدفعه إلى أن يتكلم...».

ورغم أن الشاروني وغيره يتحدثون عن إنتاج قليل للمعداوي، إلا أنني أرى غير ذلك، فما كتبه المعداوي من مقالات ودراسات، عدا كتبه الثلاثة، يكفي أن يصدر في مجلد أو مجلدين على الأقل، والعبرة هنا ليست في الكم بقدر ما أضافه المعداوي من أفكار في مسيرة النقد، وجدير بالذكر أنه كتب في مجلات كثيرة، منها «العالم العربي والرسالة والأديب والآداب والصياد والكاتب والكتاب والمجلة»، وكذلك في صحف مثل «الأساس وبيروت و«بيروت المساء» والقاهرة والجمهورية»، بالإضافة إلى مقدماته النقدية التي كتبها لأدباء شباب مثل محمد أبو المعاطي أبو النجا في مجموعته القصصية الأولى «فتاة في المدينة»، وكتاب «سبعة أفواه» المترجم لسمير سرحان، ومن العيب أن تمرّ السنوات والعقود دون أن ينتبه أحد من المسئولين الأشاوس في بلادنا المحروسة لجمع وطبع ونشر تراث ذلك الناقد العظيم.

وكان الدكتور علي شلش قد أصدر كتابا عنه في الهيئة المصرية العامة للكتاب، صدر في سلسلة «نقاد الأدب»، وجمع ضمن ما جمع في الكتاب بعضا من يوميات المعداوي، تلك اليوميات التي كان يكتبها في عام ١٩٤٧، وهي يوميات تنقل لنا نبض الحياة الثقافية في ذلك الوقت، وكذلك تبرز انطباعات المعداوي ذاته عن تلك الفترة وشخوصها وأحداثها الكثيرة، ولاسيما أن المعداوي كان يكتب تلك اليوميات دون أن يفكر في نشرها، لذلك كانت صادقة إلى حد بعيد، وأكتفي هنا بنقل إحدى يومياته التي نشرت في ٣١

مارس عام ١٩٤٧، والتي فيها: (هذا يوم الجلاء، يوم العزة والكرامة والحرية، أي عيد من أعياد الشعور حين يسير المرء في شوارع القاهرة فلا تقع عينان على جندي انجليزي!! نحن اليوم نحس بوجودنا، تطأ أقدامنا وحدها ثرى أرضنا، من كان يصدق أننا سنفتح عيوننا ذات يوم فلا نبصر الوجوه الكالحة الضعيفة التي كانت تنغص علينا الحياة وتسد علينا السبل؟!).

تلك نتفة من يوميات الناقد الكبير، والتي تعيد لنا بعضا من زخم تلك الأيام، نأمل أن تدركه الأجيال الحديثة، لكي تتعرف على واحد من وجوه حياتنا الثقافية المصرية والعربية على السواء.

بدر الديب..

الغياب والحضور

دائما ما تحضرني جملة عابرة قالها الشاعر العراقي الكبير سعدي يوسف في حوار أجرته معه مجلة الكرمل منذ ثلاثة عقود على وجه التقريب، ويقول فيها سعدي متأثرا بحال الثقافة العربية الشائك الذي لا يسرّ أحدا على الإطلاق: «..أعيش في الظل، ولكنني أكتب في المواجهة..»، وفي ذلك الحوار أيضا، قال عن نفسه بأن تطوره كان بطيئا، ويصف سعدي _بخجل معهود لديه_ هذا التطور بالعمق، ويضيف بأنه ليس صاحب انقلابات مفاجئة في الشعر العربي لأنه ابن تلك البيئة التي تتأثر بما تتلقاه على مهل.

تلك الجمل المقتطفة من سياقها، تنطبق على فريق من كتّابنا المصريين والعرب، ذلك الفريق الذي آثر أن يكتب من بعيد، دون أن يشارك بحماس في الحياة الثقافية اليومية، أو بأن يكون موجودا بجسده_دائما_ في قلب الأحداث وحاضرا في كل مناسبة، ومشاركا في كل فاعلية هنا أو هناك، ومحاضرا في كل المؤتمرات والمنتديات على حد سواء. إن هؤلاء الكتّاب الذين يملأون الدنيا صياحا ووجودا جسديا وصخبا، ربما لا توجد مقابل كل هذا جملة واحدة مفيدة أو مؤثرة أو فاعلة، وتلك افتراضات جزئية، فليس كل مشارك ونشيط بغزارة ليس فعّالا وليس مؤثرا، وفي المقابل ليس كل مبتعد وناء عن المشاركات يصبح مؤثرا وطليعيا.

لكنني أسوق تلك المقدمة التي طالت نسبيا، لكي أتحدث عن كاتب يكاد المثقفون لا يعرفون اسمه إلا بصعوبة، وإن عرفوا اسمه، ربما لم يهتدوا إلى كتاباته التي تنوعت بين شعر وقصص قصيرة وروايات وكتابات نقدية وترجمة

ونقد في الفن التشكيلي وغيره، وقد صدرت عن المجلس الأعلى للثقافة دون متابعات نقدية تليق بها؛ أقصد الكاتب والروائي والشاعر بدر الديب، ذلك الرجل الذي ذهب إلى جميع أقطار الأرض، واشتغل بتدريس تاريخ المسرح والنقد المسرحي _حسب إدوار الخراط_ واشتغل بالتوثيق والببلوجرافيا في جامعة كولومبيا، واليونسكو، وفي معهد الفنون المسرحية بالقاهرة، وكان المستشار الثقافي لجريدة الجمهورية المصرية، ورأس تحرير جريدة المساء، وألّف وكتب في الببلوجرافيا والفهرسة والتصنيف وتاريخ الأدب وتاريخ التعليم والنقد الأدبي، والنقد المسرحي وتاريخ علم الجمال، وكتب دراسات عن الصهيونية، وترجم عن شكسبير ووليم سارويان وتشيكوف وكوفمان وغيرهم، وأشرف على تحقيق كتب من أمهات التراث العربي هي طبقات ابن سعد ورحلة ابن جبير وخطط المقريزي.

ويعتبر بدر الديب هو أحد المجددين الكبار في الشعر بامتياز، فقد كتب قصيدة النثر في عقد الأربعينيات، ويذهب الشاعر كريم عبد السلام إلى أن بدر الديب هو الرائد والمجدد الحقيقي لقصيدة النثر بين أربعة شعراء ومبدعين كتبوها، وهم لويس عوض وإبراهيم شكر الله ومحمد منير رمزي، واعتبره عبد السلام بأنه أكثرهم مصداقية وغزارة وفاعلية، ثم طرح كريم عبد السلام سؤالا افتراضيا، وهو «ماذا لو كان بدر الديب نشر أشعاره في زمن كتابتها؟! هل كانت ستترك أثرا على الحركة الشعرية المصرية والعربية ؟ ويجيب كريم: «..إن حرف الحاء _وهو أحد دواوين بدر الديب الذي كتب في عقد الأربعينيات_ لو قيض له التلقي الإيجابي والفهم النقدي الواعي بعد نشره في زمن كتابته أي في نهاية الأربعينيات، لتغير مسار الشعر المصري، ولما أصبحنا الآن على تلك الصورة الكاريكاتورية..»، ربما يكون ذلك الرأي إفراطا

من كريم عبد السلام في التفاؤل، وعلى أي حال هو محق في أهمية ما كتبه الديب في تلك المرحلة المبكرة من تاريخ قصيدة النثر، وليس بالضرورة أن يجد طريقه إلى التأثير، لأن قضية التأثير والتأثر تلزمها عوامل متعددة، ليس شرطها الوحيد نشر المادة الفنية، ولكن هناك العوامل الأخرى التي تحيط بالقارئ، وقدرته على التلقي والفهم والإدراك والتفاعل.

ورغم أن بدر الديب بدأ شاعرا ومجددا واسع المعرفة وذا موهبة طازجة ولافتة للنظر، إلا أنه أبدع _كذلك_ في القصة والرواية والنقد الأدبي، وقد اقترن اسمه بأهم مقدمة نقدية في الشعر العربي الحديث، وهي مقدمة ديوان «الناس في بلادي» الذي صدر عن دار الآداب عام ١٩٥٧، وتعدّ تلك المقدمة النقدية الرصينة والمغامرة بمفاهيم جديدة في الوقت نفسه، إحدى الأيقونات الفكرية التي دفعت عجلة الشعر الحرّ أو الحديث إلى الأمام، والتي كتب بعدها رجاء النقاش مقدمته الشهيرة لديوان «مدينة بلا قلب» للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي عام ١٩٥٩، ورغم أن المقدمات لم تكن جديدة على الحياة الثقافية في مصر أو في العالم العربي، ولكن مقدمة بدر الديب للناس في بلادي، وبعدها مقدمة رجاء النقاش لمدينة بلا قلب، أعطيا تميزا خاصا للمقدمات النقدية، ولم تصبح _كما كانت من قبل_ عبثا يوضع قبل أن يقرأ القارئ الديوان، فهناك قبل ذلك بعض دواوين صدرت من قبل وكتبت لها مقدمات، ولكنها لم تترك الأثر البالغ الذي لعبته مقدمة بدر الديب للناس في بلادي، وهذا يعود لارتباط بدر بحركة التجديد الشعري والإبداعي بشكل عام.

وبعد أن ذاع اسم بدر الديب بعد صدور ديوان صلاح عبد الصبور عام ١٩٥٧، راح بدر الديب يجوب العالم منذ عام ١٩٥٨، وكان بدر حسب أصدقائه

«د. شكري عياد وإدوار الخراط ومحمود أمين العالم» قارئا موسوعيا وله علاقة وطيدة بالكتب، علاقة قرائية فريدة، وعلاقة تبويب وتصنيف وجدولة، كان خبير مكتبات بامتياز، واستعانت به معظم الهيئات والمؤسسات الكبرى، وعلى رأسها منظمة اليونسكو في تصنيف وتبويب وجدولة الكتب، وكذلك عمل في مكتبات الرياض وبعض الدول العربية الأخرى لأزمنة طويلة.

ولا أعتقد أن انشغال بدر بتلك الوظائف، هو الذي منعه عن نشر أعماله في حينها، ولكنه كان كمن يكتب لمتعته الخاصة، وكذلك كان لديه شكوك واسعة حول أثر الشعر في الذائقات المعاصرة للكتابة الطليعية، ومن يتأمل ما كتبه في مقدمة ديوانه «تلال من غروب.. مقطوعات في الدين والحب والسياسة»، سوف يدرك ذلك الأمر، إذ أنه يقول: «..إنني لا أعتقد أن الشعر العربي الحديث قد حقق فعلا حريته واكتسب قدرة على التعبير عن مشاعر وأحاسيس ومعرفة القرن الذي نعيش فيه، إنه_ في نظري_ في الطريق إلى ذلك ولم يحقق إلى الآن إلا التخلص من بعض القيود الغريبة عن اللحظة الحاضرة ..»، وربما يزداد لدينا الاقتناع بأن بدر الديب كان قلقا تجاه ما يكتب، وتجتاحه أسئلة عن نوعية ما يكتب، ولكنه عندما قرر النشر بعد أربعين عاما، ونشر «حرف الحاء»، و«السين والطلسم»، و«المستحيل والقيمة»، و«تلال من غروب»، كتب يقول: «..وأخيرا، ليس من المهم ماذا يطلق على هذه المقطوعات أو إلى ماذا تنتسب، إن النسبة إلى شكل أو أسلوب أو مدرسة هي دور منطقي فيه قدر كبير من العقم، والقصة أو القصيدة أو المقال، أو ..أو ..أو ، كلها صور فنية ذات تاريخ وقواعد يصنعها التاريخ الأدبي، وإن استخرجت من التعبير الفني وصناعة التعبير ..».

وأنا _شخصيا_ لا يهمني _كذلك_ ما يكتبه بدر الديب من تخوفات،

ولكنني موقن أن ما أتى به ينتمي إلى الفنّ في معناه الواسع، وعلى المتلقي أو القارئ أو الباحث أن يصنّف على مهل، وهاهو إدوار الخراط يقول عن ذلك الجنس الأدبي بأنه ينتمي إلى كتابة «عبر النوعية»، ولكن كريم عبد السلام يقطع بأن ذلك شعر، أما شكري عياد فيحتار في تصنيف تلك الكتابة، ويكتب الفنان التشكيلي الكبير عدلي رزق الله قائلا: «كتاب حرف الحاء عمل فريد، متميز، لم أقرأ مثيلا أو قرينا له، لا يندرج تحت أي تصنيف مما عرفناه من شعر أو أدب سابق عليه، يمكنك تصفح الأوراق في نصف ساعة لا غير، لكن قراءتها شيء آخر، تقرأ النص فيمسك بتلابيبك لا يفارقك، ولا تقدر على مفارقته، ينفرد بك ويحيلك إلى جنة الإبداع الحق..»، وفي استطراد كلام أو كتابة عدلي رزق الله الذوّاقة، والعارف بروح الفنون عموما، سندرك أن عدلي نفسه يحتار أمام ذلك الجنس الأدبي غير الشائع، ولكنه ينطوي على تلك القيمة الإبداعية النادرة والناصعة والتي تعطي شرعية كبيرة لانتماء تلك الكتابة إلى الفنون من باب واسع.

ورغم أن كل النصوص الشعرية والمسرحية التي كتبها بدر الديب، بدأ في كتابتها من منتصف الأربعينيات، إلا أنه لم ينشرها إلا في الثمانينيات، بعد أن حقق شهرته كناقد وكمترجم وكخبير دولي في تصنيفات وفهرسة الكتب، ونشر أول كتب له مؤلفة عام ١٩٨٢، أي بعدما تجاوز الخمسين من عمره بست سنوات، فنشرت له الهيئة المصرية العامة للكتاب «حديث شخصي»، ذلك الكتاب الأول الذي ينطوي على ثلاث قصص قصيرة هي «رشدي حمامو، وترتيب الغرف، ومقابلة صحفية»، وكذلك رواية فريدة من نوعها، وهي رواية «أوراق زمردة أيوب»، وكتب د. شكري عياد تذييلا نقديا للكتاب جاء فيه: «بدر الديب في غير حاجة إلى تقديم، والذين يعرفونه، يعرفون وجها

من الوجوه المشرقة في أمتنا العربية القليلة الحظ من كل خير، وإذا جهله الكثيرون فليس هذا ذنبه بل ذنب حياتنا الثقافية التي تسلمها المهرجون، فبدر الديب لم يكف عن الكتابة منذ أكثر من ثلاثين سنة، وإن لم ينشر من كتاباته إلا أقلها كمًا وشأنا، ومن صنع الله للثقافة العربية أنه وأمثاله لم يفقدوا رشدهم ولا إيمانهم، بل صمموا على مواصلة السير في الطريق الذي اختاروه منذ مطلع شبابهم مع علمهم بصعوبته...».

وشكري عيّاد محق في بعض ما ذهب، أي أن الحياة الثقافية كانت _ ومازالت_ تعاني من تلك الفوضى العارمة، ومن ذلك الاعوجاج الخلقي بكسر الخاء وضمها، لأنها ترفع من تصفّق له، وتهبط من لا تفهمه، أو من لا يلائم مصالحها وأذواقها المتنافرة، ولكن في حياتنا الثقافية، أصبحت ضرورة امتلاك أي كاتب لمواهب أخرى غير موهبة الكتابة، هي السلاح الأمضى لمروره وشهرته ورواجه، تلك المواهب وهي إدارة شئون التسويق التي تفترض ضمنا أن يريق الكاتب الموهوب ماء وجهه، ويذهب إلى ذلك الناقد المتغطرس حتى يكتب عنه، وهو ما لم يكن يملكه ولم يعرفه بدر الديب على الإطلاق، كما كان شقيقه الكاتب الكبير علاء الديب.

لذلك كان بدر الديب غريبا في غابة المبدعين، رغم أن إبداعاته الشعرية والروائية بدأت تتواتر وتعرف طريقها إلى القارئ والناقد على حد سواء، فنشرت أعماله منفردة أولا، ثم نشر المجلس الأعلى للثقافة مجلدين كبيرين، الأول للشعر، وضم دواوين «كتاب حرف الحاء، وتلال من غروب، والسين والطلسم، وأقسام وعزائم، والمستحيل والقيمة» عام ٢٠٠٩، والمجلد الثاني للروايات، وضم «إجازة تفرغ، وأوراق زمردة أيوب، وعادة حكاية حاسب كريم الدين»، ولكن هناك كتابات كثيرة جدا في النقد لم تأخذ حقها في

الخروج بعد، بالإضافة إلى مسرحيتين كان قد كتبهما في الأربعينيات ونشر إحداهما وهي «الأصل والفراق» في مجلة الآداب الصادرة في يناير ١٩٧٧.

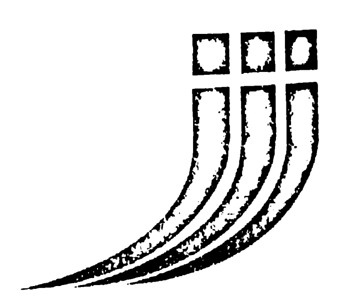
وأعتقد أن كتابة بدر الديب لم تستقبل بالحفاوة اللائقة بها رغم كتابة مجايليه إدوار الخراط ومحمود أمين العالم وشكري عياد، وأستثني احتفاء كريم عبد السلام المحدود، رغم عرامة الكتابة التي قدّم بها أعماله الشعرية، ولم تلتفت إليه الذائقة الأدبية المصرية والعربية، ولا أزعم بأن عدم الالتفات هذا يعود إلى تنكيل أو استبعاد لكتابات بدر الديب، ولكن المسئول الأول عن ذلك يتلخص في هؤلاء النقاد الذين لم يكرسوا مبدعا نوعيا كبيرا، ذلك المبدع الذي أتى متأخرا عن موعده، ولم يستطع أن يمارس ذلك الدور المصاحب للكتابة، وهو الدور الذي يقع على عاتق المؤسسات الثقافية الخاصة والرسمية، ومن الأمانة أن أذكر أن موقع الكلمة الذي كان يترأسه تحريره الدكتور صبري حافظ أعدّ ملفا عن بدر الديب، وذلك بعد رحيله، ولكن ذلك الملف الإجرائي، لم يأخذ طريقه إلى القارئ حتى يتعرف على ذلك المبدع الاستثنائي، والذي يحتاج إلى احتفاء نقدي واسع، وتقام حول إبداعاته مؤتمرات وندوات وحلقات نقاش واسعة.

وأعتقد أن كتاباته تحتاج إلى ذلك التأمل النقدي الواسع والعميق، ولا أستطيع أن أذهب مثلما ذهب شكري عياد فيما كتبه _في مجلة الهلال عام ١٩٩٠_، وقال بأن شخصيات بدر الديب تحمل قدرا كبيرا منه، وخصّ بالذكر رواية «أوراق زمردة أيوب»، وفيها شخصية سيدة تتحدث عن أزمنة الناصرية والساداتية بسلبية واسعة، واسترسل عيّاد في دراسته تلك إلى أن الديب لم يكن خبيرا سياسيا أو عميقا في فهم شئون السياسة، وهو الذي كان يحيا بعض أمجاده في كنف النظام الناصري، ولم يحتج ولم يعترض إلا بعد حين،

وذلك الاحتجاج ورد على لسان شخصيات تلك الرواية البديعة، وذلك التفسير أغضب بدر الديب فيما بعد، مما اضطره للرد على «صديقه» شكري عياد في العدد التالي من المجلة.

ويذهب شكري عياد إلى ما ذهب، حيث أنهما _بدر وشكري_ تزاملا معا في الرياض، وكانا يسكنان بالقرب من بعضهما البعض، مما فرض عليهما زمالة وصداقة سمحت لشكري عيّاد بمعرفة الديب بشكل عميق وواسع والاطلاع على بعض خصوصياته، تلك الخصوصيات التي أفشاها شكري عياد في مقاله بمجلة الهلال، وزعم _حسب بدر_ بأنه عرف بدرا جيدا، وقال عنه بأن بدرا يحب الملذات والكتب والابتعاد عن الحياة الصاخبة، وهذا ما جعل بدرا بعيدا عن الحياة العامة، إنه متأمل أكثر منه مشارك في الحياة العامة.

ومهما ذهب القارئ والباحث والناقد والمؤرخ في محاولة معرفة ذلك الاستبعاد لتلك العبقرية الفنية عن الحياة الثقافية العامة، فلن يستطيع إدراك ذلك التجاهل المفرط من قبل نقاد يعرفون ويدركون قيمة بدر الديب، ولكنهم _دوما_ مشغولون بالعادي والسائد، ويساهمون في تكريس ما لا يصحّ وما لا يليق بحركة أدبية موّارة، واستبعاد ما لا يستبعد، وهنا أوجّه لومي للنقاد وللمؤسسات التي لم تقم بتكريس تلك القيمة العظيمة التي نفتقدها في حياتنا الثقافية والإبداعية.



ضياء الشرقاوي

رحيل مبكر وإنتاج غزير، وتجاهل مفرط

كلما تذكرت الواقعة التي حدثت للكاتب الذي كان شابا في يوم من الأيام، أقصد الأديب ضياء الشرقاوي، أحتار في حدوثها ولا أعرف بماذا أعلّق، أهي تثير الضحك أم أنها تثير الغضب؟ والحكاية رواها الصديق والكاتب الروائي يوسف القعيد، وأكّد عليها آخرون، لأنها كانت متداولة في زمن الستينات، وهي حكاية تبدو أنها عبثية لدرجة قصوى، ورغم أنها عبثية بشكل كبير، إلا أنها منطقية وطبيعية في السياق التاريخي الذي وقعت فيه، ولكن تبقى لها ظلال ودلالات كثيفة.

في عقد الستينيات، كانت وزارة الثقافة تصدر عددا لا بأس به من المجلات والسلاسل الثقافية والفكرية والأدبية والفنية، مثل مجلات الشعر والقصة والمسرح والفكر المعاصر والكاتب، وسلاسل كانت تصدر عن مؤسسات ثقافية متنوعة، وكانت دار الكاتب العربي للطباعة والنشر التابعة لوزارة الثقافة تصدر سلسلة أدبية عنوانها «الكتاب الماسي»، تلك السلسلة التي قدّمت محمد البساطي لأول مرة في مجموعته «الكبار والصغار»، ومحمد أبو المعاطي أبو النجا في مجموعته القصصية «فتاة المدينة» ومحمود دياب في «ظلال على الجانب الآخر» وغيرهم، وفي إحدى مراحل تطور السلسلة، راح المسئولون يضعون بعض السمات الجادة والصارمة لكي يثبتوا دقتهم والتزامهم الحديدي بدور الدولة في الجديّة، لذلك التزم المسئولون عن سلسلة «الكتاب الماسي» بتحديد تاريخ دقيق لصدور الكتاب، وذلك باليوم وبالشهر، والمتداول لتلك الكتب، سيلاحظ أنها تحمل تلك التواريخ بتلك الصرامة، ولم

ينقص تلك الصرامة، إلا أن يكتب المسئولون ساعة الصدور التي تخرج فيها الكتب إلى الشارع، عموما كان ذلك تصرفا محمودا.

ولكن غير المحمود هو ما حدث مع الأديب الشاب ضياء الشرقاوي، وكان الزمن في سبتمبر ١٩٦٧، وكان المسئولون ومصر الشعب والنظام والأجهزة والنخبة والكتّاب والمثقفون خارجين توّا من كارثة يونيو، وكانت ظلالها البشعة تلف الجميع بكآبتها وتوابعها الوخيمة، ولم يكن ضياء قد أصدر سوى مجموعة قصصية وحيدة عام ١٩٦٦ وهي «رحلة في قطار كل يوم»، وفي سبتمبر ١٩٦٧ كان ينتظر مجموعته القصصية الثانية والتي كان عنوانها «سقوط رجل جاد» عن سلسلة «الكتاب الماسي»، وتحدد يوم خروج المجموعة بتاريخ ١٤ سبتمبر، وفي ذلك اليوم المحدد، أعلنت الصحف عن انتحار المشير عبد الحكيم عامر، هنا انتبهت الأجهزة لعنوان الكتاب، وعلى الفور صدر قرار بعدم خروج الكتاب إلى الناس وعدم تداوله على الإطلاق، حتى لا تنشأ صلة بين العنوان والحدث، ورغم أن الكاتب والأديب ضياء الشرقاوي لم تكن له أي نشاطات سياسية، ولم تكن له علاقة قوية بجماعات اليسار التي كانت نشطة بشكل ما في تلك الفترة، إلا أن اللبس الذي حدث بين عنوان الكتاب، وواقعة انتحار المشير، جعلته هدفا للتحقيقات والتساؤلات المثيرة حوله، وبالطبع فالقصة التي تحمل العنوان المثير كانت مكتوبة قبل ذلك التاريخ، ولكن الأجهزة الاستخباراتية منعت الكتاب من التداول حتى أن خرج إلى النور عام ١٩٦٩، والمدهش أن الكتاب خرج للناس وهو يحمل تاريخ ١٩٦٧ دون تحديد اليوم.

والذي يقرأ القصة المنشورة والتي تزيد عن أربعين صفحة من المجموعة القصصية، لن يكتشف أي ظلال سياسية على الإطلاق، والقصة تحكي حكاية

شخص جاد، بمعنى أنه لا يبتسم ولا يجلس بين الناس إلا وهو يمارس طقوس الاحترام التقليدية، والتي يصعب على أي أحد ممارستها، لذلك كانت تحتاج تلك الشخصية إلى قصة وتحليل وقراءة إبداعية، ويبدو أن معظم عوالم ضياء الشرقاوي تدور في تلك الأجواء الإنسانية المربكة والمثيرة للتساؤل والملغزة.

تبدأ القصة بالأم التي تقطن في الريف، وهي تحاول إيقاظ ابنتها الفتاة من النوم لأن خطيبها على وشك الوصول من القاهرة، ولكن البنت الصغيرة لا تأبه كثيرا بذلك الأمر، وتبدو عليها علامات التمرد، خاصة أن ابن خالتها الذي تلعب معه دوما يغذّى فيها عامل السخرية من ذلك العريس الذي لا يضحك، والذي لا يتداول ولا يقبل الدعابة، ويقول بأن دمه ثقيل ولا يستطيع الفرح أو البهجة، ولذلك سيكون مصدرا للتعاسة والكآبة في حياتها القادمة. ويحدث أن العريس يأتي، وتستيقظ الابنة من النوم، وتظل الحوارات تدور بين الابنة المستهترة أو المتمردة بمعنى أصح، وبين أمها التي تخشى أن يفرّ العريس بعد أن يكتشف عبثية خطيبته وطفولتها، ويلعب ابن خالة الفتاة دور الشيطان في القصة، فهو يحاول تأليب ابنة خالته على ذلك الشخص الجهم الذي لا يعرف الابتسام، ثم يأتي الخال، وهو الشخص المسئول في العائلة، والذي يضبط كافة أشكال الإيقاع والحوار بينهم جميعا، فيصطحبهم إلى مكان ما في القرية حتى يلتقط العريس لهم صورا تذكارية في الفضاء الريفي، على أن يكون حصان الخال قاسما مشتركا في الصور.

وبالطبع تدور حوارات كثيرة لتكشف عن صرامة العريس وعدم فهمه للمداعبة أو المجازات اللغوية الكثيرة، فعندما يقول ابن خالة الفتاة للعريس: «نريد أن نتمشّى على ترعتنا»، يردّ عليه الرجل الجاد بسؤال عجيب قائلا له: «أهي ترعتكم أم ترعة الحكومة؟» ورويدا رويدا تتكشف شخصية العريس

الجافة والتي تختفي معها كل علامات البهجة، حتى تصطحبه الفتاة إلى مكان ما وتوهمه بأنها جنيّة، وتظل تلعب ذلك الدور بطفولة حيّة، وهو يرتبك بين الجدّ والهزل، ولكنها تظلّ تضحك وتضحك، حتى تنتقل إليه عدوى الضحك بقوة للدرجة التي راح ينافس فتاته في الضحك حتى يصلا إلى المنزل، ويندهش الجميع من انزلاق الرجل الجاد جدا والصارم في دائرة الضحك الهستيرية، ومن ثم جاء عنوان القصة «سقوط رجل جاد»، ليكون العنوان الأمثل لتلك الحالة القصصية المدهشة.

ومحاولة تلخيص القصة من ناحيتي، لا تبغي تحليل وتأمل القصة التي انطوت على ثقافة عميقة وواعية وإيجابية، ولا يريد الكاتب أن يخلص إلى نوع من التسلية أو دغدغة عواطف القارئ بقدر ما كان يحلل أعماق الإنسان عموما، وعلاقة تلك الأعماق الدفينة بالحياة الاجتماعية وتطوراتها، بالإضافة إلى المتعة الفنية التي تتبدى من خلال الحوار والقفشات اللافتة والإشارات الذكية إلى طبيعة التناقضات بين الناس، تلك التناقضات التي تحتمل كل أنواع العلاقات، والتي نخلص منها إلى أبعاد التسامح التي كانت تنتشر في كل كتابات ضياء الشرقاوي، ومن هنا جاءت قصته «الحديقة»، والتي كانت ملهمة له لتكون رواية، أو بمعنى أدق رواية في ثلاثة وجوه، أو رواية تحكي مسارات ثلاثة أجيال، وفيها تؤكد الرواية الجيلية على شغف الإنسان لاكتشاف ذاته من خلال استدعاء ماضيه وذكرياته بشكل شبه شامل.

في الجزء الأول من رواية «الحديقة»، ذلك الجزء الذي يحمل العنوان الرئيسي للرواية، نجد شخصا ما يحكي لآخر، ذلك الآخر مهنته طبيب، يقول له: «ربما ماتت يا دكتور، بل من المؤكد أنها ماتت، فكل من يصبح ذا صلة بهذا العجوز المجنون يصير محكوما عليه بالموت، سوف تراه، وسوف يحدثك

عن حديقته وكأنها حديقة حقيقية مليئة بالأشجار والأزهار...».

ويظل ذلك الشخص يتحدث بتلك الصيغة التهكمية والعدائية للعجوز، حتى نكتشف حكايته من خلال التداعي متعدد الوجوه الذي ينزلق إليه السرد المحكم، وأنا أعني تماما علاقة الانزلاق بالسرد المحكم، حيث أن الراوي يوهمنا بأن الحكايات مرسلة، رغم أنه يريد أن يصل بنا إلى حقيقة ما، تلك الحقيقة القصصية، أي التي تكمن في القصة، تنتهي بنا إلى أن العجوز ليس مجنونا، وليس مخرفا، وكذلك ليس كل ما يقترن به يموت، رغم أن تلك الأمور قد حدثت بالفعل، والحكاية وما فيها أن ذلك العجوز يحاول إحياء حديقة كانت في ذلك المكان منذ أزمنة بعيدة، تلك الحديقة التي كان جده يرعاها ويزرعها دائما، ويحافظ على إنمائها عاما بعد عام، ولكن الشهور والأعوام والعقود وربما القرون تعاقبت عليها، وفتر حماس الأسلاف، وعانت الأجيال من أشكال عدوانية أقعدتها عن رعاية الحديقة فصارت خربة، بل خرابة ولا توحي بأنها كانت حديقة على وجه الإطلاق، ولكن العجوز يظل يشرح لأي مريد بشيئين، الشيء الأول: أن حديقة عظيمة جدا كانت هنا، وتنطوي على كل أنواع الفاكهة، وللتدليل على ذلك يروح العجوز لكي يحفر الأرض ليصل إلى تلك الجذور التي تثبت بحقيقة الحديقة، أما الشيء الآخر: هو إمكانية عودة تلك الحديقة مرة أخرى للحياة، وبالفعل يذهب العجوز للتبشير بإعادة الحديقة مرة أخرى إلى سابق عهدها البعيد، ويقنع ولديه بذلك الأمر، ولكن يموت الولدان تباعا، ولكن العجوز لا ييأس ويظل قابضا على جمرة الأمل يوما بعد يوم، وعاما بعد عام، ويجذب بعض المغامرين إلى مشروعه الذي اعتبره البعض نوعا من الجنون.

وأنا لا أريد _هنا_ أن ألخّص القصة، لأنها تنطوي على جماليات تفوق

كثيرا من الكتابات الأخرى التي كانت تنشر في ذلك الحين، تم الترويج لها آنذاك، وأعتقد أن تلك الرواية، مع فصليها الآخرين «عيون الغابة، والصورة»، تحتاج إلى تحليل فني عميق، ربما فعل ذلك بعض النقاد، ولا أريد هنا أن أقول بأن الكاتب يرمز بالحديقة التي ذهبت إلى بلادنا التي أصبحت جرداء وعلينا أن نعيد مجدها الغابر، وربما يكون ذلك الهاجس بعدا قائما بالفعل، ولكن الأعمق من ذلك والذي يتبدى في العمل كله، هو أن لا مستحيل أبدا على الإنسان مادام قادرا على الامتلاء بالأمل، حتى لو كانت الحياة كلها مشحونة بالخراب واللا أمل، ومن هنا جاء رأيه في كافكا، ذلك الرأي المدهش والذي يقول فيه بأن كافكا لم يكن يكتب عن خراب العالم وسوداويته، بقدر ما كان الفرد الكافكاوي يبحث عن أشكال خلاصه في العالم، هذا البحث لا يمثل سوى الأمل الذي كانت شخصيات كافكا تتذرع به طوال حالات السرد الروائية والقصصية عنده.

وفي رسائله التي كان يرسلها الشرقاوي إلى صديقه محمد الراوي، كان يثير كثيرا من تلك الإشكاليات الفكرية والأدبية والفنية، ويبدو من تلك الرسائل تركيزه على الحديث عن كافكا، ومحاولة عقد مقارنات خفيفة بين كتابته وبين كتابات كافكا، لدرجة أنه ذهب إلى مقارنة حياتيهما بشكل ما، على الأقل في تشابه قسوة الوالدين، تلك القسوة التي جعلت كافكا يبحث عن أشكال للخلاص دائما لأبطاله، هؤلاء الأبطال الذين وجدوا أنفسهم متورطين بالحياة في عوالم غير مفهومة وغير عادلة، وهنا راح أبطال الشرقاوي كذلك يبحثون عن أشكال العدل الاجتماعي والإنساني والوجودي دائما، وهذا ما يتبدى في الجزء الثاني من رواية الحديقة، وهو الجزء المعنون ب«عيون الغرباء»، وهو يشبه نوعا من الأمثولة، تلك الأمثولة التي تتعرض للصراع بين المرأة والرجل،

الصراع الخفي والمعلن، والذي ينتصر الراوي فيه للمرأة بكل وضوح، فالرجل في ذلك الجزء يحاول أن يتلصص على زوجته بكل الطرق، للدرجة التي تجعله يصنع لها فخاخا مخيفة، تلك الفخاخ التي يمكن أن تؤدي إلى هلاك زوجته. وهو لا يتلصص على حاضرها فقط، ولكنه يتلصص على ماضيها، ويحاول بكل الطرق أن يستدرجها لكي تحكي له كل ما حدث لها قبل أن يلتقيا، ولكنها كانت تصرّ على أنه لا يعنيه ذلك الماضي على وجه الإطلاق، فالماضي يخصها وحده، وربما يخصّ آخرين غيره، وصارت تواجه زوجها لكي لا يخترق حياتها الماضية بكل الصور والحيل الممكنة، تلك المواجهة التي بدت في القصة، وكأن الزوجة تدافع عن كيانها ككائن اجتماعي كامل، وإنسان حرّ التصرف في كيف عاش وكيف يعيش، وبالتالي الاستقلال في الحياة المستقبلية.

ويبدو أن الشرقاوي كان يخوض في قضايا إشكالية ووجودية مركبة تخص الإنسان ووجوده في كافة صوره، ولم ينزلق إلى ذلك المأزق السياسي الذي كان ومازال ينزلق إليه كثير من الكتاب، وبالتالي فلم تغر كتاباته هؤلاء النقاد المفتونين بالأبعاد السياسية المجتمعية المباشرة في الفن، وظلّ ضياء الشرقاوي في حياته وبعد رحيله مستبعدا ومهمشا بدرجات قصوى، ولو راجعنا قائمة النقاد الذين تابعوا أعماله الأدبية فلن نجد فيهم النقاد المؤثرين وجهيري الصوت إلا قليلا، وكذلك كان ضياء يتحمل تبعات كتاباته التي تنحو ناحية الفن بكل صوره الحقيقية، ومن هنا كان البيان المطول الذي أصدره مع محمد الراوي عام ١٩٧٦، وركز فيه على عدة أفكار حيوية، منها: «أن العمل الفني عمل غير سياسي، فالعمل السياسي عمل مرحلي تكتيكي، متغير في جوهره، وإن اتخذ طابع المنهج في بعض الحالات، ويمكن أن يكون العمل السياسي رافدا من روافد العمل الفني، ولكنه لا يمكن أن يكون هدفه، وإلا

سقط العمل الفني في دور التابع وينتهي دوره بانتهاء قضيته أو الحاجة إليه»، كذلك أكّد الشرقاوي في ذلك البيان الهام على «أن العمل الفني عمل غير اجتماعي، أي أنه غير مستهدف لخدمة فئة اجتماعية معينة، أو ضرب فئة اجتماعية أخرى، ولا يكون هدفه الأساسي رصد ومعالجة الظواهر الاجتماعية، فهذا هو دور عالم الاجتماع ...»، ولا يجدي هنا سرد كل الأفكار التي جاء بها ذلك البيان الهام والذي جاء في مرحلة كانت الوجهة الإبداعية والنقدية متجهة بشكل واسع إلى تلك الأعمال المعنية بالحريات والصراع الاجتماعي في مصر، بينما ذهب البيان ومبدعه وكتاباته عموما نحو تأصيل وتعميق الفكرة الفنية بجدارة.

ومن هنا لم يكن ذلك البيان إلا تكثيفا للتوجهات النقدية التي عبّر عنها ضياء في دراسات نقدية عديدة من قبل، تلك الدراسات التي تناولت أعمالا إبداعية هامة، مثل مجموعة «الزحام» القصصية للأستاذ الكاتب يوسف الشاروني، كذلك دراسته «المعمار الفني في ساعات الكبرياء» للراحل إدوار الخراط، وأيضا دراسته عن رواية السفينة للكاتب الفلسطيني الأصل الراحل جبرا إبراهيم جبرا، وكتاباته الأخرى العديدة عن أبو المعاطي أبو النجا ومحمد الراوي ومحمد الشريف وآخرين، وكذلك الآراء المتناثرة حول كتّاب مثل يوسف إدريس وخيري شلبي ومحمود الورداني وآخرين.

وأعتقد أن الشرقاوي قد مرّ في مقتبل حياته بمرحلة الواقعية الأدبية، إذا صح التعبير، وهذا يبدو في المقال الذي كتبه الراحل إبراهيم أصلان، وكان عنوانه «أنت يا من هناك»، وذلك كنوع من المقابلة لرواية الشرقاوي «أنتم يا من هناك»، وفي ذلك المقال يتحدث أصلان عن الصداقة التي كانت تربطه بالشرقاوي _على عكس علاقته بخيري شلبي التي وصلت إلى حد

الخصومة_، وذلك عندما كان يمرّ عليه بشكل شبه يومي في البيت، وكانا يسيران بمحاذاة نهر النيل كثيرا، وفي إحدى تلك المرات، قابلهما محمد حافظ رجب السكندري، وفاجأ حافظ رجب صديقه الشرقاوي هناك، وعن هذه الواقعة يكتب أصلان في كتابه «خلوة الغلبان» قائلا: (صافح ضياء _أي حافظ رجب_ دون أن يلتفت إليّ وقد ارتسمت على شفتيه ابتسامة لا تخلو من استهجان، تبادلا عبارات قليلة، ثم سمعته يقول لضياء، الذي كان واقعيا اشتراكيا في ذلك الوقت:

_أنتم لسه بتكتبوا القصص الواقعية بتاعتكم دي؟!

ورأيت ضياء يبتسم ويهزّ رأسه بما يعني: نعم

وقال الآخر:

_د إحنا خلاص، عملنا مدرسة جديدة في القصة

ورفع ذراعه الخالية إلى أعلى وقال:

_ ودلوقت قاعدين فوق وعمالين نطرطر عليكم، وأنتم قاعدين تحت»

واستغرق في الضحك وأضاف

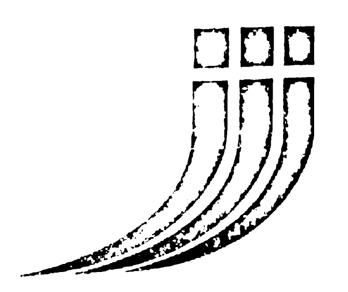
_ آه والله ..)

ويستكمل أصلان الذي كان منتصرا لضياء الشرقاوي كثيرا، ومتعاطفا معه: (ورأيت ضياء يضحك مرتبكا ويحرك وجهه إلى هنا أو هناك، وينقل ثقله من قدم إلى أخرى، حتى أسعفه الموقف بعربة يستوقفها، وينصرف).

هذه الحكاية تعني بأن ضياء ورفاقه من طراز إبراهيم أصلان كانوا مشغولين بقضايا الفن والجماليات والتعبير بدرجات كبيرة، وعمل ضياء وأصلان على تطوير أدواتهما بشكل عميق جدا، غير عابئين بالموقف السياسي المباشر أو الرمزي، ذلك الموقف الذي حاول التعبير عنه أدبيا عدد من أبناء

الجيل، وحصلوا على اهتمام النقاد بشكل مبالغ فيه.

الشيء الآخر أن ضياء الشرقاوي كان يتعرض طوال حياته إلى هجمات شخصية تشبه ذلك الذي حدث له من حافظ رجب، ولكن ضياء لم يكن يثير حول نفسه ولا حول كتاباته ما كان يثيره الآخرون، لذلك عاش ضياء ورحل دون أن تشمله بركة النقاد المؤثرين، حتى كتاباته الإبداعية الروائية والقصصية التي نشرت في حياته مثل «رحلة في قطار كل يوم، وسقوط رجل جاد، والحديقة»، ثم التي نشرت بعد رحيله مثل «بيت في الريح» و«مأساة العصر الجميل»، و«الملح»، و«أنتم يا من هناك»، وكذلك دراساته النقدية اللافتة، ومخطوطاته التي لم تنشر؛ لم تحظ بأن يهتم بها أحد المسئولين في دور النشر الحكومية أو المستقلة، رغم الأهمية القصوى لإبداع ذلك الأديب الكبير والذي رحل دون أن يكمل عامه الأربعين، حيث أنه ولد فى ٢٠ ابريل ١٩٣٨، ورحل في ٢ نوفمبر عام ١٩٧٧، تاركا لنا ذلك التراث الإبداعي المهم، والذي بدون قراءته لن نستطيع أن نتعرف على ذلك العصر الذي عاش فيه بشكل صحيح، والوحيد الذي كان يذكرنا به، ويكتب عنه، ويشير إلى أهمية إبداعه القصوى، هو الأديب الراحل محمد الراوي، كما أن الراوي نفسه عانى في حياته وفي رحيله ما عاناه ضياء الشرقاوي.



عادل كامل

الكاتب الذي ألقى بحجر ثمين، ثم مضى

الحديث عن الكاتب والأديب عادل كامل، ذلك الكاتب الذي ألقى بحجر ثقيل وثمين منذ أواخر عقد الثلاثينيات وأوائل عقد الأربعينيات من القرن الماضي في حياتنا الأدبية والثقافية، ثم مضى بشكل شبه كامل، لا بد أن يستدعي الحديث عن المرحلة التي نشأ فيها، ثم المرحلة التي أبدع كتاباته أثنائها، ثم المرحلة الثالثة التي غاب فيها تماما، ليثير أكثر من لغز لذلك الظهور الحاد جدا، ثم يفجّر أسئلة عديدة بذلك الاختفاء الأكثر حدة، رغم كافة المناشدات التي كان يبذلها أصدقاؤه من الكتّاب والمبدعين وعلى رأسهم صديقه الأقرب نجيب محفوظ، وصديقه الفنان والمخرج توفيق صالح ، والذي كان يلتقي به أثناء اعتزاله الأدب والأدباء والثقافة والمثقفين.

ربما يكون سؤال اختفاء واعتزال عادل كامل هو السؤال الأكثر إثارة، سؤال لا يثير الشجن والحسرة بقدر ما يقف لغزا محيّرا أمام تلك الموهبة التي تفجّرت في عقد الأربعينيات من القرن الماضي وأبدعت روايتين لافتتين، واعتبرهما النقاد والمتابعون آنذاك من ألمع الروايات، وهما رواية «ملك من شعاع»، والتي حصل بها على الجائزة الممتازة في مسابقة وزارة المعارف _كما كتب على غلاف الرواية_، ونشرتها لجنة النشر للجامعيين في يونيو عام ١٩٤٥، وكانت تلك اللجنة قد نشرت لكامل مسرحيته «ويك عنتر» ابريل عام ١٩٤٤، ثم نشرت روايته الأكثر شهرة «مليم الأكبر» في نوفمبر ١٩٤٤، رغم أن رواية «ملك من شعاع» كانت قد كتبت قبل «مليم الأكبر»، إلا أنهما لم ينشرا حسب ترتيب كتابة عادل كامل لهما.

أي أنه كان قد رسّخ أقدامه كمبدع كبير من خلال أعماله المسرحية والروائية، هذا عدا نشره لقصتين لا تقل قيمتهما عن تلك الأعمال، وهما قصتا «ضباب ورماد» و«ويك تحتمس»، الأولى نشرتها مجلة «المقتطف»، والثانية نشرتها مجلة «الفؤاد»، وتناول النقاد أعماله الروائية بالنقد والتحليل، وكان أول من كتب عن رواية «ملك من شعاع» في ذلك الوقت، الناقد والمؤرخ الأدبي وديع فلسطين، وذلك في مجلة الرسالة بعد صدور الرواية مباشرة، وأثار فلسطين قضية نزوع الشباب في تلك الفترة إلى الكتابة التاريخية، وخاصة استدعاء مرحلة مصر القديمة واستلهام حياة الفراعنة القدماء وخبراتهم الجبّارة في الطب والتعليم والحكم والقوانين والزراعة والتحنيط والفنون والحقوق وكل ما هو معروف عن حضارة مصر القديمة في فجر التاريخ.

وبالطبع لم تكن ملاحظة وديع فلسطين غريبة أو جديدة أو مدهشة، إذ أن المصريين في تلك الفترة كانوا في حالة بحث عن هوية، وكان سؤال «مصر للمصريين» الذي طرح منذ أواخر القرن التاسع عشر قائما وفاعلا، وأكدّه في أوائل القرن العشرين أحمد لطفي السيد، وسار على نهجه بأشكال معلنة وملتبسة رهط من الأدباء والشعراء والمفكرين، منهم الشاعر أحمد شوقي في قصائده العديدة حول النيل وتوت عنخ آمون وأبو الهول وغير ذلك من قصائد تعمل على تمجيد السمات المصرية الأصيلة، وما قصيدته عن تمثال «نهضة مصر» للفنان العظيم «مختار» إلا خطوة مهمة على طريق شعار «مصر للمصريين»، وبالتأكيد كانت ثورة ١٩١٩ هي الرافعة الأهم والأكثر فاعلية في محاولة بحث المصريين عن الذات القومية.

وكان عادل كامل يتلقى هذا المناخ بكل زخمه، ويستوعب الحياة المصرية بكل تنوعاتها سنة بعد الأخرى، إذ ولد عادل كامل فانوس في ٢٧ فبراير عام

١٩١٦، لأسرة مسيحية مستنيرة، وكان والده محاميا، ولذلك اختار لابنه عادل الطريق نفسها التي سلكها الأب، رغم رغبة عادل في دراسة الآداب والفنون، وتكوّنت شخصية كامل على شعارات ثورة ١٩١٩، تلك الشعارات التي كانت تؤكد معاني الحرية بكل تجليّاتها الليبرالية في ذلك الوقت، وعاد شعار «مصر للمصريين» يرتفع في آفاق الحركة الوطنية من جديد، ويجد دعائمه في الفن والأدب والثقافة.

لذلك لم يكن كتابا «الإسلام وأصول الحكم» لعلي عبد الرازق عام ١٩٢٥، و«في الشعر الجاهلي» لطه حسين عام ١٩٢٦، إلا محاولة لكسر إيقاع التفكير التقليدي والسلفي والقديم، بكل ما جرّه ذلك القديم من كوارث واستنامة للفكر والإبداع والحياة عموما على العرب، وبالتأكيد ليس كل قديم شرّا كله، وليس كلّ جديد خيرا عميما، وهذا ما اتضح في كتابيّ عبد الرازق وطه حسين، ولكن ما فعله الكتابان في النخبة الرجعية آنذاك، كان فوق الوصف كما تدلّنا المتابعات المهولة للحرب الضروس التي دارت حول الكتابين في تلك الفترة، ولا ننسى أن في ذلك العقد، كتب المصريون أكمل دستور لهم، وهو الدستور الذي اشتهر بالعام الذي كتب فيه، أقصد «دستور ١٩٢٣»، ذلك الدستور الذي نصّ على غالبية ما كان يحلم به المصريون، ولكن هذا الدستور تعطّل أكثر من مرة، وناضل المصريون من أجل استعادته بقوة، وما كانت ثورة ١٩٣٥ إلا تجسيدا لذلك النضال، وهذا يؤدى بنا أن نعترف بأن الليبرالية التي راجت في كتابات المؤرخين، لم تكن مكتملة، ولم تكن نقيّة، بل كان هناك من يطاردها، ويعمل من أجل تعويقها وتشويهها.

وبالطبع لم تمرّ تلك الأحداث والإبداعات بسلام، ولكنها كانت تجد من المقاومة كثيرا من العنت، وكان السلفيون في الفكر والدين والفنون عموما

والسياسة والحياة واقفين بالمرصاد لأي نبتة تنبثق في ذلك المناخ، وكان الشيخ محمد رشيد رضا، ذلك الرجل اللبناني الذي زرع أصول السلفية في مصر وكوّن حوله نخبة من هؤلاء من خلال مطبوعته المنار، وكانت نتيجة جهود محمد رشيد رضا أن تكوّنت جماعة «الإخوان المسلمين» عام ١٩٢٨، أي في أوج اشتعال الحركة الثقافية والفكرية والفنية والأدبية، وأصبحت تلك الجماعة شوكة تنشب مخالبها في كل تقدم، وتثير كثيرا من الشكوك في كل ما تقدمه النخبة المصرية، وفي عام ١٩٣٤ تحولت من جماعة دعوية إلى جماعة سياسية، تفرض رؤاها وخطّها السياسي، وتعمل على تأويل النصوص بما يخدم الحياة الرجعية في كل صورها، ولكن كل ذلك لم يمنع المصريين عموما عن تقديم إنجازات سياسية وفكرية وأدبية ذات طابع تقدمي وطليعي.

ونحن لا نريد رصد تلك الإبداعات التي كانت قائمة وفاعلة في تلك المرحلة، ولكننا نؤكد على أن معظم ما أبدعه المصريون في العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين، كان تمهيدا قويا لعقد الأربعينيات العظيم، هذا العقد الذي تفجّرت فيه مواهب كبرى، منهم، بل في مقدمتهم نجيب محفوظ وعادل كامل وعلي أحمد باكثير_رغم نكوصه فيما بعد_ في الرواية، ذلك الفنّ الجديد الذي راح يأخذ مكانته منذ أن صدرت الروايات الثلاث الأكثر تأثيرا «حديث عيسى بن هشّام» للمويلحي،وصدرت طبعتها الأولى عام ١٩٠٧، ثم رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل وصدرت في الطبعة الأولى في كتاب عام ١٩١٤، ثم رواية «عودة الروح» لتوفيق الحكيم، وكان قد كتبها عام ١٩٢٧، ولظروف عديدة تأخر نشرها إلى عام ١٩٣٣.

وإذا كانت روايتا «حديث عيسى بن هشّام» و«زينب» تتمتعان بقدر كبير بمحاولة التأسيس لفنّ جديد في مصر اسمه فن الرواية، إلا أن حظ رواية

«عودة الروح» لتوفيق الحكيم كان أوفر في هذا المجال، إذ كانت روح ١٩١٩ تهيمن على النص بطوله السردي وعمقه الفكري، واقتبس الحكيم فقرة دالة وحافزة وموحية من نشيد الموتى تقول: «عندما يصير الزمن إلى خلود.. سوف نراك من جديد.. لأنك صائر إلى هناك.. حيث الكل في واحد»، بالطبع أخذت رواية الحكيم طريقها الطبيعي في التأثير على جيل كامل أتى بعد ذلك، وراح ذلك الجيل يعمل على تطوير ذلك الفنّ، ويحاول تخليصه من أي شوائب تجعله فنّا مشتبكا مع فنون كتابية أخرى، أي أن نجيب محفوظ وعادل كامل وعلي أحمد باكثير ومن أتى بعدهم كانوا يبحثون عن فنّ روائي مصري بامتياز، مهما كانت أشكال التشدق بشكل الرواية الغربية قائمة على قدم وساق، وهذا ما كتبه عادل كامل في مقدمة روايته الأكثر إثارة «مليم الأكبر» فيما بعد، وراح يستدعي دزينة من الأفكار الغربية بتوسع، وهذا ما سنناقشه لاحقا.

إذن كانت مفردات الحياة السياسية والثقافية والفكرية لعادل كامل ونجيب محفوظ وعبد الحميد جودة السحار وعلي أحمد باكثير ومحمد عودة وغيرهم تتوزع على مأثورات سياسية، وعلى رأسها ثورة ١٩١٩ بكل ما حملته من أفكار ومعان وأمنيات، وبكل ما حاولت ترسيخه حول الحريّات السياسية، والمواطنة الصحيحة والعادلة لكل المصريين بعيدا عن التمييز العنصري أو القبائلي أو السياسي أو الديني، وحرية المرأة والصحافة والفكر والتعبير والاعتقاد، وكان دستور ١٩٢٣ هو أحد الأيقونات والتجليّات التالية لثورة ١٩١٩، والذي كان من المفردات المشرقة التي تبنّاها المصريون، وخاضوا معارك ضارية من أجل استعادته عندما عملت قوى الطغيان لإلغائه، ولم تكن دماء المصريين التي سالت فى ثورة ١٩٣٥ إلا لاستعادته وتفعيله، وراح

شهداء مصريون مثل عبد الحكم الجراحي وعبد المجيد مرسي من أجل ذلك الدستور المنشود، حتى عاد العمل به عام ١٩٣٦، عاد على جثث ودماء الشهداء المصريين.

ولم تكن المفردات السياسية المشرقة تعمل بعيدا عن كافة التجليات الفكرية والأدبية، ولكن بضعة كتابات لمفكرين كبار ومجاهدين على طريق الفكر والإبداع قد أسسّوا لحركة فكرية وأدبية، وكما أسلفنا كانت الإبداعات متفرقة على كتب صارت تشبه الدساتير السياسية، إذ كانت «عودة الروح» لتوفيق الحكيم وأشعار بيرم التونسي التي كانت تصل إلى مصر رغم منفاه الإجباري في فرنسا، وكان كتاب «مستقبل الثقافة في مصر» الصادر عام ١٩٣٨ لطه حسين، وغيرها من كتابات بمثابة علامات مشرقة ومضيئة على طريق الوعي الوطني والقومي على حد سواء، ومن هنا كان سؤال الهوية مطروحا بقوة، ذلك السؤال الذي كان مفعما بكل معاني الحرية في تفسيراتها الغربية.

ومن هنا كان عقد الأربعينيات مجالا خصبا لإبداعات كثيرة، إبداعات راحت تبحث في التاريخ أساسا عن الأصول المصرية، فكانت على سبيل المثال روايات «أحمس» لعبد الحميد جودة السحار مايو ١٩٤٣، و«عبث الأقدار» عام١٩٣٩ و«رادوبيس» يوليو ١٩٤٣ و«كفاح طيبة» أغسطس ١٩٤٤ لنجيب محفوظ، ثم «ملك من شعاع» لعادل كامل، و«اخناتون ونفرتيتي» لعلي أحمد باكثير، حتى الناقد الأدبي والشاعر_في ذلك الوقت_ سيد قطب كتب روايته «المدينة المسحورة» عام ١٩٤٥، والتي راحت تستلهم الحياة المصرية القديمة على ضفاف أحلام شهرزاد، ولم تكن الإبداعات الأدبية وحدها هي التي كانت تنفرد باستدعاء الحياة المصرية القديمة، ولكن شرع عالم الآثار الدكتور سليم حسن في كتابة موسوعته العظيمة «مصر القديمة»، ومنها تعرّف المصريون

على تاريخهم من أوسع الأبواب، كذلك كتب الأديب والصحفي عبد القادر حمزة مجلدين «على هامش التاريخ المصري القديم» وغيرها من كتابات أثرت الحياة الثقافية والفكرية المصرية بزخم لم يكن موجودا من قبل.

وكذلك راح الكتّاب يبحثون في زوايا أخرى عن هوية مصر، فراحوا يكتبون عن شخصيات إسلامية مثل «أبو ذر الغفاري» و«بلال مؤذن الرسول» لعبد الحميد جودة السحار، و«وا إسلاماه» و«سلامة القس» لعلي أحمد باكثير، وغيرها من كتابات، وجدير بالذكر أن كتّابنا الكبار مثل محمد حسين هيكل وطه حسين وعباس محمود العقاد، كانوا قد ذهبوا إلى التراث الإسلامي لفهمه، والبحث فيه عن روافد أخرى لشخصية مصر، إذ أن ذلك البعد الإسلامي كان فاعلا ولكن على يد السلفيين، وما كان دخول هؤلاء الكبار إلى ساحة البحث في التراث الإسلامي إلا لمحاولة تصحيح الرؤى والنظريات التي استقرت في أذهان الجموع المصرية على يد محتكري تلك المساحة من سلفيين وجماعة الإخوان والرجعيين، بالإضافة إلى أنهم كانوا يبغون من وراء ذلك جماهيرية أخرى بدأت تستيقظ في تلك المرحلة.

وكان هناك رافدان أساسيان يعملان بفاعلية في تلك المرحلة، الرافد الأول، وهو الذي راح طه حسين يقلّبه على وجوه تاريخية وجغرافية وسياسية وأدبية عديدة، أي ذلك الجانب الذي يقول بأن مصر تنتمي لثقافة البحر المتوسط أكثر من أي ثقافة أخرى، ومن هنا كانت إبداعات عديدة قد انبثقت حول كليوباترا وأنطونيو، وعلى رأس تلك الإبداعات مسرحية «مصرع كليوباترا» لأحمد شوقي، و«قيصر وكليوباترا» لإسماعيل مظهر، ثم «أنطونيو وكليوباترا» لعلي أحمد باكثير، ولا ننسى هنا توفيق الحكيم الذي شارك بمسرحه في كل تلك المجالات.

أما الرافد الثاني فهو البحث في التراث الشعبي العربي، وكان استلهام «ألف ليلة وليلة» مجالا خصبا لإبداعات كثيرة، فكتب طه حسين «أحلام شهرزاد»، ثم كتب بالاشتراك مع توفيق الحكيم «القصر المسحور»، وكتب توفيق الحكيم مسرحية «شهرزاد»، وكتب علي أحمد باكثير مسرحيته «سر شهرزاد»، وكتب عبد الرحمن الخميسي «ألف ليلة وليلة الجديدة»، وكتب سيد قطب _كما أسلفنا_ روايته «المدينة المسحورة»، وكان طه حسين قد كلّف تلميذته سهير القلماوي بإنجاز دراسة رائدة عن ألف ليلة وليلة، وصارت تلك الدراسة مرجعا مهما وحيويا حتى الآن.

إذن فعادل كامل كان قد تكوّنت شخصيته الأدبية والإبداعية على تلك الروافد، وبالتالي ذائقته الفنية انبنت على كل تلك العتبات والعناصر الثقافية المتعددة، بالإضافة إلى استغراقه في قراءة الأدب الإنجليزي، إذ كان مثل مجايله العظيم نجيب محفوظ يتقن القراءة باللغة الإنجليزية، وكتب في أواخر الثلاثينيات مسرحيته «ويك عنتر»، تلك المسرحية التي كانت باكورة أعماله، والتي أفصحت عن ثقافته الواسعة من خلال اختياره لشخصية أحمد فخري المرتبكة، تلك الشخصية التي كانت مشغولة بالثقافة، ولكن بطريقة يبدو عليها الخلل، تلك الشخصية التي نجد امتدادها في جماعة «القلعة» التي كانت ملمحا رئيسيا في روايته «مليم الأكبر»، وعلى أية حال فالمسرحية كانت قد أفصحت عن كاتب جديد اسمه عادل كامل، مجرد إعلان عنه، حيث أن المسرحية رفضها زكي طليمات، ولم تجد طريقها إلى خشبة المسرح، لذلك راح عادل كامل إلى ساحة السرد، فكتب قصتيه «ضباب ورماد»، و«ويك عنتر»، ثم كتب روايته الأكثر أهمية في كل إبداعه _كما أظن_ وهى «ملك من شعاع».

أعتقد أن «ملك من شعاع» لم تكن استلهاما للتاريخ المصري القديم والعظيم فحسب، بل كانت إسقاطا على الواقع الذي كانت تعيشه البلاد في ذلك الوقت، ومحاولة استبصار لما يحدث، حيث أن المصريين كانوا بعد الزعامة التاريخية لسعد زغلول، ووجهات النظر المتباينة حوله، وكافة الكتل السياسية التي تفرقت حوله، ورغم أن الزعيم مصطفى النحاس كان قادرا على كسب جماهيرية عالية، إلا أن الفراغ الذي تركه سعد زغلول كان مهولا، وكانت قضية البحث عن مخلّص، وعن عادل مستبد كما نادى توفيق الحكيم، قضية تشغل الكثيرين، وبالطبع عادل كامل المثقف والمبدع والفنان، كان اختياره لشخصية «أخناتون» اختيارا موفقا وصائبا ومناسبا لروح عادل كامل، والذي كتب في مقدمة الرواية «لعل أخناتون أعظم عاهل أعقبه التاريخ منذ الأزل، فقد تقلّب على الأرض ملوك كثيرون نبغوا في فنون الحرب، فعرف التاريخ تحتمس ورمسيس، وعرف الإسكندر وقيصر، ولا يزال عهدنا بنابليون قريبا، ولكن أحدا من ملوك العالم لم يتأت له أن ينبغ فيما نبغ فيه أخناتون، وليس من بينهم من يستطيع أن يثير إعجابنا _بل دهشتنا_ بمثل ما يثيره هذا الملك الشاب».

إذن كان عادل كامل يرى أن أخناتون هو أعظم شخصية في التاريخ، وهي الشخصية التي كان يأمل أن تكون الملهم الأعظم لجيله وللأجيال التي تليه، وفي استطراده لبناء شخصية الملهم الأعظم كانت تتملكه الحسرة وينتابه الأسى، لأن تلك الشخصية التي أحدثت أكبر ثورة روحية ودينية وسياسية في التاريخ، انتهى بها الأمر إلى الهزيمة الشنعاء، تلك الهزيمة التي لم تأت من متآمرين فقط، بل تحققت على يدي شعبه الذي أحبه أخناتون، وقام بثورته من أجله وأبدع أجمل أفكاره، وجنّد وحيه الإلهي من أجله، ذلك

الشعب الذي كان يراه عادل كامل بنظرة تتسم بدرجة كبيرة من السلبية، ورغم أن أخناتون العظيم كان يتم ذبحه بأيدي شعبه، إلا أنه كان شديد الثقة والإيمان بكل ما نادى به، وبكل ما قاوم به كهنة آمون، وكانت خطبة أخناتون الأخيرة والتي التزم بعدها فراش الموت، كانت خطبة معبرة وحاسمة في نهايته الحتمية، ولذلك فالراوي يقول: «يا للشعب الأعمى! لعل فرعون كان على حق حين قال بأن الناس تفضل الكراهية على الحب..»، وكان شك أخناتون يمعن في تعذيبه، أما إيمانه_ بنص الرواية_ فقد كان يقتله، فبالرغم من كل ما حدث أحس أخناتون في قرارة نفسه أنه على حق، وبدلا من أن يورّثه هذا الشعور شيئا من راحة النفس التي كان في أمس الحاجة إليها، إذا به يضيف إلى أحزانه عبئا من الآلام، وأدرك لتوه أنها قاضية عليه.

كان عادل كامل _الراوي_ متعاطفا أيما تعاطف مع أخناتون وثورته وديانته الجديدة، وكأن عادل كامل نفسه يحاكم كهنة آمون معه، ونجد الراوي يرتفع إلى درجة مشاركة بطله «أخناتون» ثورته وكراهيته لخصومه، حتى مقاومته لأبيه وأمه في بعض قناعتهما، ويشاركه عدم الخضوع والاستسلام لناصحيه، ويشاركه حبه العظيم لزوجته نفرتيتي، وذلك يدلّ على أن الراوي مؤمن أشد الإيمان بكل ما تنفس به أخناتون العظيم، لذلك جاءت الرواية وكأنها نص يكتبه عادل كامل لاستنهاض شعب تأخذه الويلات يمينا ويسارا، وينبهه بأن هناك في التاريخ زعيما ملهما ونابغا متعدد الوجوه النبيلة والنورانية، قد مرّ من هنا، ليصنع أهم الأحداث في روح وتاريخ البلاد.

وبالقدر الذي كان عادل كامل يشعر بمحبته لشخص أخناتون، جاءت الرواية سلسة وناعمة وشعرية، متأثرة إلى حد بعيد بخطابات أخناتون نفسه، خطابات الحب، فيرق عندما يخاطب حبيبته نفرتيتي، ويكتب لها ما

يشبه الشعر، ويتحاور معها باللغة التي تفصح بأن الأنبياء يعشقون بقوة أيضا، وسوف نلاحظ أن خطاب الراوي كان يتماهى في كثير من الأحيان مع خطاب البطل، وكأن الراوي وبطله هما اللذان يؤلفان النص، وتلك كانت سمة رومانسية غمرت كتّاب تلك الفترة، وخاصة نجيب محفوظ في روايتيه «كفاح طيبة» و«رادوبيس»، حيث أن الكاتبين محفوظ وكامل، اعتبرا أن عصر الفراعنة من أعظم العصور التي عاشتها مصر، وهذا يفسّر ذروة الإبداع التي وصل إليها الكاتبان في كتاباتهما عن تلك الحقبة.

ولا أريد أن أقفز على الأحداث وأقرر تفسيرا لما حدث لعادل كامل من توقف، ولكن السياق هو الذي يدفعني بالقول إن توقف عادل كامل عن الكتابة، هو الانحياز الذي بدت الأمور عليه فيما بعد، وارتفاع الشعارات التي حملت رايات العروبة على قمة الهرم الثقافي والفكري وبالطبع السياسي، وكذلك كانت الروح البرجماتية التي تعاملت بها ثورة يوليو في مطلعها مع جماعة الإخوان المسلمين، تلك الجماعة التي كانت تشكّل العدو الأول لما يمثله عادل كامل ونجيب محفوظ، وهذا تفسير أيضا لتوقف نجيب محفوظ نفسه منذ ١٩٥٢ حتى ١٩٥٧، عندما بدأت صفحة أخرى تنفتح في تاريخ ثورة يوليو. وكانت رواية عادل كامل الثانية وهي «مليم الأكبر» حاسمة في الإفصاح عن قلقه وتمرده على ما هو سائد في جميع الوجوه، وأبانت مقدمته التي وصلت إلى ١٢٨ صفحة تمرده على الثقافة العربية منذ قرون سحيقة، واعتباره أنها ثقافة ألفاظ وزينة، وليست ثقافة أفكار ومعان، وأبدى اندهاشه من هؤلاء العرب الذين ظلّوا متأثرين بكتاب واحد على مدى التاريخ، ويعتبرونه هو الكتاب الأكثر تعبيرا عنهم وعن ثقافتهم، وهنا جاء ردّ الناقد سيد قطب عليه، مدافعا عن الثقافة العربية، ونفيه بأنها ثقافة لفظية

أو ثقافة كرنفالات، وكذلك لم تكن قضية اللفظ والمعنى التي أثارها عادل كامل تخصّ الغرب فقط، وليس الغرب هو مخترعها الأول أو الأوحد، وهكذا كان عادل كامل يرسل أفكاره المبالغ فيها على سجيتها، ويقول بأن العرب لم يأتوا بفكرة واحدة، ولكنهم كانوا يفرطون في ثقافة الشكليات، ونادى في مقدمته التي تشبه مقدمة لويس عوض لديوانه «بلوتلاند» الصادر عام ١٩٤٧، بالاستعانة بثقافة الغرب، متخطيا بذلك كل الذين سوف يزعجونه بالحديث عن الوطنية الحقيقية وهكذا.

كان ردّ سيد قطب عليه _في كتابه «كتب وشخصيات»، بأن الحديث عن قضية اللفظ والمعنى أثيرت منذ أزمنة بعيدة، وكان قطب نفسه قد كتب كتابا مهما في ذلك الوقت وهو «التصوير الفني في القرآن»، وساق عددا من الاقتباسات التي تعني بأن القضية قديمة أولا، وعربية ثانيا، ومحسومة ثالثا لصالح التراث الثقافي العربي، ورغم أن عادل كامل كان قد استعان بسيد قطب نفسه بشكل إيجابي في مقدمته، إلا أن سيد قطب ناقشه في هدوء، ودون تشنج، حيث أنهما ومعهما نجيب محفوظ وغيرهم، كانت تشغلهم قضايا متقاربة، رغم مواقفهم المختلفة نحو تلك القضايا، تلك الخلافات التي كانت تصل إلى حد التناقض والتناحر.

المقدمة التي كتبها عادل كامل لروايته «مليم الأكبر» جاءت بعدما رفضت اللجنة الموقرة لمنح الرواية جائزتها، وكانت كذلك معها رواية «السراب» لنجيب محفوظ. وعلى طول المقدمة، إلا أنها جاءت كحوارية دارت بين المؤلف _عادل كامل_، ومليم الأكبر، الذي هو بطل الرواية، وقد أفصح مليم، أو تخيّل _بالطبع_ ما حدث في اللجنة من حوار وجدل حول التقرير النهائي الذي منع وصول الجائزة إلى أي من الروايتين، وبلا شك فإن المقدمة على

هذه الشاكلة كانت ممتعة وشائقة، حيث استطاع عادل كامل أن يحمّلها كافة آرائه وأفكاره المفرطة في التمرد.

ويكتب عادل كامل حكاية المقدمة في مطلعها قائلا: «لهذه القصة قصة.. ولست أعني قصة واقعية أوحت بها، وإنما قصة خيالية، وهي قصة خيالية لأنها لا تستند إلى حقائق الحياة، ولا تقوم على رأي واقعي حصيف في فهم الأدب، ولست أعرف تفصيل أمر هذه القصة على وجه اليقين، وإن كنت أعرف فصلها الأخير، وإنه لعجيب... قدمت رواية «مليم الأكبر» في مباراة فاروق الأول للقصة المصرية التي تنظرها لجنة الأدب بمجمع فؤاد الأول للغة العربية، ولأمر ما رأت اللجنة أن تبيع سمسما مقشورا بغير قشور، فرفضت أن تعطي «مليم» بضعة الجنيهات المقررة، أو أن تعطيه جائزة بدون جنيهات».

ومن هنا راح المؤلف يستدرج بطله «مليم الأكبر» لكي يحكي له ما حدث في اللجنة، حيث يتندر «مليم» بأنه ظل خاضعا طوال الفحص لمبضع اللجنة الموقرة القديم والتقليدي، ذلك المبضع الذي لا يعرف كيف يصل إلى كبد الحقيقة، ومن هنا لم يستطع قراءة الجسد بشكله الصحيح، فمنع عنه كافة وسائل العلاج المريحة، وهكذا أخذ الحوار طريقا أخّاذا بين الجدّ والفكاهة، ليقول لنا إن تلك اللجنة غير قادرة على قراءة النصوص الجديدة، وبالتالي فلن تمنحها الرضا أو الجائزة في أي مرحلة من مراحلها، فتلك اللجنة ترفع شعارات قديمة، وتصنع من حولها رأيا عاما ينتصر لما خلصت إليه، وهكذا يخاطب عادل كامل «مليم» قائلا: «إن معظم ما ينشب بين الناس من خلاف في الرأي مرجعه الأول إلى أنهم يبادرون بالصياح والضجيج دون نظر إلى موضوع النقاش، فلو أنهم اتفقوا فيما بينهم_بادئ الأمر_ على تحديد مبناه وتوضيح

معناه، لكفى المؤمنين شر القتال، في معظم الأحوال».

ويستدعي عادل كامل أفكارا لأرسطو وسومر ست موم وكرومبي، وبالتالي يضمّن بيانه سلسلة من الحكايات الطريفة، ومنها على سبيل المثال حكاية الكاتب الانجليزي سومر ست موم، والذي كان قد استوظف سكرتيرة له، أو محررة أدبية لمراجعة نصوصه، وعندما أعطاها نصا روائيا له، وهو سومر ست موم الكاتب العظيم، إلا أن السكرتيرة أعادت له النص، وألحقت به بضعة صفحات كانت قد دوّنت فيها ملاحظاتها حول أسلوب الرواية، واندهش موم جدا من ذلك الأمر، وراح يقرأ ما كتبته المحررة، فلاحظ أنها تعود بلغة الرواية إلى المفردات والمعاني في أصولها المعجمية، ليست مدركة ما جرى عليها من إبداع وتحويرات فنية، وأدرك موم أن تلك المحررة لا تختلف كثيرا عن مدرسيه الذين كانوا يمنحونه درجات قليلة جدا في حصة اللغة أو الأسلوب، وهنا يستدعي «كامل» رأيا لسومر ست موم يقول فيه: «إن الخلق الفني نشاط من نوع خاص، يبلغ غرضه بمجرد تحققه، وهكذا يستكمل الكاتب نفسه بمجرد أن يبدع آثاره، هذه الآثار قد تكون جيدة، وقد لا تكون..».

وعادل كامل عندما يضرب ذلك المثل، وكأنه يعقد مقارنة بينه وبين الكاتب الانجليزي، إذ يردف تلك الحكاية بقوله: «ولقد كان الأجدر أن تفطن اللجنة إلى هذه الحقيقة، وأن تفطن كذلك إلى أنه ليس من أحد يرعى نفسه، ثم يرضى أن يزج بها في المعترك، بعد أن رأى أمرنا، فماذا يكون الحال لو انقضى الأجل، واضطرت اللجنة إلى النظر فيما لديها من قصص، فلم تجد على المذود إلا شرّ البقر».

لم يكن هذا الاستطراد من عادل كامل هو التطاول الوحيد على اللجنة،

بل استمر الشجب والإدانة على طول المقدمة التي صارت بيانا بالفعل، ذلك البيان الذي لم يكن معبرا عن عادل كامل فقط، بل كان يعبّر عن كثيرين بطرق ومستويات مختلفة، وكان بيانا يعلن الخلاف بقسوة بين الجيل الجديد الذي يمثله عادل كامل، والجيل القديم الذي تمثّله اللجنة الحكومية الرسمية والتي كانت مغرقة في القدم والتراث، وربما الرجعية كما سنلحظ من بيان عادل كامل، ذلك البيان الذي تكمن فيه أولى بذور الاختفاء الذي حدث لعادل كامل، لأن المقدمة تفصح بألف لسان أن كاتبها لن يستطيع الاستمرار مع ما يحدث، وبالتأكيد لن يعود مرة أخرى للحياة الأدبية، خاصة بعد ثورة يوليو وشعاراتها التي تتناقض بشكل واضح وحاد مع كل ما كان يعبّر عنه عادل كامل في مقدمته المفرطة في التمرد والتشاؤم، ومن قبلها روايته «ملك من شعاع» وإيمانه المطلق بقدسية الحياة المصرية القديمة، وعلى وجه الخصوص ما جاء به أخناتون، وتشاؤمه المطلق في إيجابية الشعب الذي ثار على قائده ولم يستكمل معه ثورته على كهنة آمون، وبذلك كان الشعب المصري بتركيبته وثقافته خاضعا للخزعبلات التي كان يثيرها الكهنة القدامى، لذلك ثاروا على مخلّصهم وقائدهم، وكأنهم قتلوه.

وكذلك لم تكن روايته الثانية «مليم الأكبر» أقل تشاؤما من روايته «ملك من شعاع»، وإن كانت أقل منها فنية، حيث أنه في «ملك من شعاع»، كان بطله أخناتون محفزا له على خلق هذا الحسّ الدرامي بين الخير والشرّ، وبذلك كانت الأحداث _فنيًا _ متوازنة، مثلما يحدث في «ميزانسيه» المسرح، وبالتالي كان عادل كامل قادرا على إدارة قوانين اللعبة الروائية باقتدار، وكانت اللغة كذلك متزنة بين خطاب أخناتون ونفرتيتي وصحبه في أول طريق النبوة، ووالدته في منتصف حياة أخناتون الأولى، وبين كهنة آمون الأشرار، وكان

الراوي قادرا على صناعة صراع متكافئ بين قوتين شبه متساويتين في الكتلة، فالشرّ والمؤامرات التي كانت تنطلق من كهنة آمون، كانت توازيه حكمة ونبل أخناتون، وجمال نفرتيتي وصوتها المغني، ووالدته الحنون، ووالده الذي يخاف على ولده، وكانت المادة التاريخية ملهمة بشكل مثالي لإبداع رواية من أجمل ما كتب في الرواية التاريخية.

أما «مليم الأكبر»، فكل أبطالها أشرار، وكل أحداثها رمزية، وهذا يدلّ على أن العلاقة بين عادل كامل وأبطاله في تلك الرواية وأحداثها كانت علاقة عدائية، لذلك كل أبطال الرواية انتهوا إلى أشخاص فاشلين في مجتمع فاشل، ذلك المجتمع الذي لم يستطع أن يقدم أشخاصا إيجابيين على الإطلاق، ولا يقدّم أحداثا ذات جمال أو نبل واضح، وبالتالي كانت المصائر كلها محبطة للغاية.

فمليم الأكبر الذي هرب من والده الفقير «المجذوب»، والذي كان يؤجره لتوصيل الحشيش والمخدرات إلى مستهلكيه، ودخل المجذوب بعدها السجن، فراح مليم يبحث عن عمل شريف، فاهتدى إلى نجار، ذلك النجار أرسله لإصلاح نافذة أحمد باشا خورشيد، وكان لأحمد باشا ولدان، خالد وعمر، وتدور الرواية حول خالد الذي نال قسطا من التعليم في انجلترا، وعاد بأفكار عالية وجميلة وإيجابية ومستنيرة، وكان خالد يحاول إحداث مقارنة بين أفكاره الغربية، وبين محاولات الإصلاح هنا، ولكن دون جدوى، وهذا يعتبر الامتداد الطبيعي لأفكار عادل كامل نفسه، وعندما ذهب مليم لإصلاح نافذة خورشيد باشا، حدث ما أدى بمليم إلى السجن، دون أن يستطيع خالد إنقاذه على وجه الإطلاق، فقوة والده المادية والواقعية، كانت أقوى بكثير من منطق ورومانسية خالد وأفكاره الهشّة التي أتى بها من الغرب.

عاش خالد حياة مريرة جدا، وترك منزل والده الذي قتل والده بشكل ملتبس، واعتبرته النيابة حادثا عابرا، وراح خالد يعيش «عالة» على عمته التي تكره والده، ولكنها كانت تضمر تزويج ابنتها الجميلة لخالد، وكان خالد يستعذب تلك الحياة التي يعيش فيها على كدّ عمته، وعلى خيالها الاجتماعي المسكين، ذلك الخيال الذي يعمل على ربط ابنتها به.

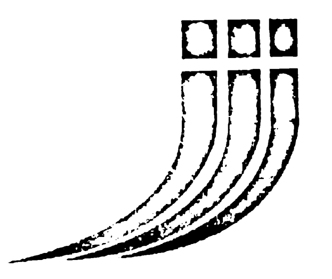
كان مليم قد خرج من السجن، وارتبط بجماعة فنية لا تتقن سوى الكلام في الفن والثقافة والنظريات، تلك الجماعة أسماها جماعة «القلعة»، منها سرياليون وورومانسيون حالمون وخواجات، تقودهم سيدة أجنبية اسمها «هانيا»، وكان يقود تلك الجماعة شخص اسمه نصيف، وكانت الجماعة غارقة في تعاطي المخدرات وشرب الخمر، وكان بعض أفرادها يكتبون الشعر التافه، ذلك الشعر الذي لا يمت إلى الواقع بأي صلة، وأكاد أجزم بأن عادل كامل كان يشير بجماعة القلعة، إلى تلك المدرسة السريالية التي كانت تضم بين أعضائها جورج حنين وأنور كامل وألبير قصيري وجويس منصور وفؤاد كامل وغيرهم، حيث أنه يشير بشكل واضح إلى أن أحدهم اعتبر أن «مليم» أصبح زوجا له، بل إنه أصبح زوجا للجماعة كلها، وهذه إشارة واضحة إلى نزوع الكاتب ألبير قصيري نحو المثلية وممارستها.

تتطور الأحداث بشكل درامي ليلتقي خالد بمليم بعدما استطاع مليم أن يهيمن على الجماعة ومصيرها ومقدراتها، وأصبح يستخدم هانيا في أعمال وضيعة مدنسة، وكان خالد فريسة لمليم في ذلك الشأن، ولكن كان خالد فضوليا للدرجة التي أوصلته لمقر الجماعة، وبعدها انضم إليهم، فهو يشبههم إلى حد كبير، وراح يستمع إلى أحاديثهم العجيبة، تلك الأحاديث التي لا تنشد سوى الكلام في النظريات المجردة دون ربطها بالواقع، وكان

هناك شخص يعمل بحماس مع تلك الجماعة، ولكنه كان يعمل في الوقت نفسه مع البوليس السياسي، وتم القبض عليهم جميعا والزج بهم إلى السجن، بمن فيهم خالد الذي حاول أن يثبت أنه واقعي، وراح يكتب بيانات بلهاء ويقرأها في المقهى.

وبعد سنوات قليلة، يلتقي خالد بمليم بعدما عاد خالد لوالده، مستسلما لحكمته التي تعيش تحت سقف الثراء، ويتزوج مليم بهانيا الخوجاية، بعدما أسمى نفسه الحاج محمد بك سلام، وأنجب مليم الأصغر، وكان قد أصبح ثريا جدا بعدما صار يتاجر في السلاح أثناء الحرب العالمية الثانية...

ودون تفصيلات أخرى لمجريات الرواية، فهي تحمل أبطالا مشوهين، في واقع شبه غرائبي، وبالطبع كان عقد الأربعينيات عقدا شائكا من حيث الأحداث السياسية الشائكة، ولكن الرواية تفرط في بناء حياة أكثر غرائبية، وتجمع ما لا يجتمع بالفعل، ونلاحظ أن عادل كامل _الراوي_ يفرط في إدانة المثقفين ويأسه من قدرتهم على إبداع مستقبل مشرق، وأعتقد أن تلك النظرة التشاؤمية هي التي قذفت بأحلام عادل كامل إلى حد اليأس، وجعلته لا يعود إلى تلك الحلبة بشكل كامل، حتى أعاده بعض أصحابه إلى النور عندما عثروا على رواية، لا يدرك_هو نفسه_ متى كتبها، ليعود عادل كامل مرة أخرى إلى عالم النسيان بضراوة، رغم أن جميع كتاباته تعطي مؤشرا عميقا على فهم مرحلة الأربعينيات وتناقضات كافة وجوه التيارات التي كانت فاعلة في ذلك الوقت، لذلك فمن العيب والعوار ألا تكون أعمال عادل الكامل كلها بين أيدي المصريين والعرب، الذين سيعرفون قدر هذا الكاتب الذي ألقى حجرا ثقيلا في مياه الحياة الثقافية ومضى دون أن تنتبه له النخبة الثقافية الضيّقة وجمهرة القرّاء الذين يقرأون اللغة العربية.



الفصل العاشر

محمد خليل قاسم

وإشكالية الأدب النوبي

رغم أن رواية «الشمندورة» للكاتب والأديب الراحل محمد خليل قاسم، الفريدة في سردها الشفاف والعذب والواقعي الرومانتيكي، لعبت دورا كبيرا في شحذ همم وطاقات جيل كامل من الأدباء النوبيين، مثل يحيى مختار وحجاج أدول وحسن نور وإدريس علي وإبراهيم فهمي، واستطاعوا أن يعبّروا بطرق وأساليب مختلفة عن هموم «النوبي التائه» في بلاد الشمال، ذلك النوبي الذي أجبر منذ عقود من الزمان على ترك ملاعب صباه وحبه وتعليمه وحياته كلها، وتشريده أو تهجيره، وتسكينه في أماكن غريبة عليه وعلى ثقافته وتقاليده تماما، وقد أثرى هؤلاء المكتبة الأدبية العربية بنماذج سردية مفعمة بذلك الألم المفرط الذي تركته تلك المأساة الإنسانية، مأساة اقتلاع النوبيين من تاريخهم المكاني والزماني والاجتماعي والثقافي، ومحاولة زرعهم في تاريخ آخر تماما، أو إضافتهم بشكل كمي بائس.

ولكن ما فعله النوبيون منذ أربعينيات القرن الماضي كان مدهشا، إذ استطاعوا أن يأخذوا أماكنهم الطبيعية في الثقافة المصرية والإنسانية عموما، والتحقوا بمنظمات يسارية ومتمردة، وأنشأوا لأنفسهم كيانات ثقافية واجتماعية، وعلى رأسها «النادي النوبي» في القاهرة، للحفاظ على ذلك التراث الثقافي واللغوي والفني، وكان من أبرز تلك الوجوه النوبية التي شاركت في الحياة الثقافية والأدبية والسياسية، المحامي المثقف المناضل زكي مراد، ذلك المقاتل العنيد، والذي كان يقرض الشعر مبكرا، وقدّم نماذج مبهرة في قصائده، كما كان مثالا باسقا في الوطنية المصرية على مدى عقود أربعة من

الزمان، كما كان المناضل السياسي مبارك عبده فضل، وله أدوار عديدة في المجال السياسي، وله تلاميذ ورفاق شهدوا بدوره التثقيفي والسياسي. وهناك مجموعة أخرى في ذلك الزمان لعبت أدوارا أدبية وثقافية، مثل سيد إسحاق وعبد الدايم طه وإبراهيم شعراوي ومحمود شندي وغيرهم، وكان محمد خليل قاسم هو المثقف الأبرز في كل هؤلاء، فهو المثقف والمناضل والمترجم والشاعر والقاص والروائي، رغم أن إبداعاته الأدبية كانت معطلة لأسباب انخراطه شبه الكلي في العمل السياسي الكثيف.

ولد في ٧ يوليو عام ١٩٢٢ في قرية «قتة» بإقليم النوبة، وكان أبوه مزارعا، ثم انتقل إلى التجارة بعدما ابتليت بلاد النوبة بكارثة الطوفان، وكان ذلك نتيجة القرار الخاطئ من حكومة إسماعيل صدقي باشا عام ١٩٣٣ بتعلية خزان أسوان، وكان صدقي رئيسا للوزراء، ولم يضع في اعتباره سكان النوبة بأي شكل من الأشكال، ومن هنا انقلبت حياة النوبيين رأسا على عقب، فمن هاجر هاجر، ومن ترك مهنته وامتهن أعمالا أخرى، ومنهم والد محمد خليل قاسم، حيث أن الطوفان كان قد ابتلع منازل النوبيين من أساسها وتركهم في كارثة مهيبة، ولم يترك لهم سوى الخراب التام؛ خراب الأرض الزراعية، وبالتالي خراب الصناعات الوليدة، وتبعا لذلك راح النوبيون يبحثون عن مهن أخرى لهم، وبالتالي نزحوا من أراضيهم التاريخية، فكتبت عليهم الهجرة الدائمة، والتشرد الكامل والمطلق، حيث أن الدولة لم تستطع أن ترعاهم بأي شكل من الأشكال، ولم توفر لهم أي حياة كريمة، فضلا عن أن أبناء الشمال المصري كانوا يتعاملون مع النوبيين بقدر بائس ومتخلف من التمييز نظرا للون النوبيين الأسمر، وكذلك الصفة التي اخترعها الانجليز وفرضوها على النوبيين، وهي صفة «بربري»، تلك الصفة التي كانت تلاحقهم أينما كانوا واستقروا أو حلّوا.

وفي يناير ١٩٣٥ ترك خليل قاسم نجعه الصغير، وامتطى حمارا _حسب سيد إسحاق_ليلتحق بمدرسة «عنيبة»، وبعدها التحق بمدرسة أسوان الثانوية، حتى نال شهادة الثقافة العامة، وبعد رحلة مع المدارس في أسوان والقاهرة، التحق محمد خليل قاسم في أوائل أربعينيات القرن الماضي بالجامعة، وفي كلية الحقوق على الوجه الأرجح، ولكنه لم يستطع استكمال تعليمه، وذلك لانخراطه الجارف في نضالات الحركة الشيوعية، وكان ضالعا في إنشاء النشرات السياسية، كما كتب الشعر والقصة في ذلك الوقت، ونشر بعض قصائده في مجلة «الفجر الجديد» الطليعية، وحاول الترجمة في سنوات ١٩٤٨ وما بعدها، بالإضافة إلى أنه شارك في تحرير غالبية الصحف اليسارية العلنية التي كانت تصدر في ذلك الزمان.

وكان موقف خليل قاسم موقفا قتاليا مخلصا، فهو كان مدفوعا بحس التمرد العارم، بقدر يفوق كل رفاقه الشماليين، إذ أن مأساته كانت مركبة إلى حد كبير، ولكن كان انخراطه في الحركة اليسارية انخراطا منظما ونضاليا، وضد الثالوث السلطوي الشهير، السراي من ناحية وتجبرها وخيانتها للقضية الوطنية، ومن ناحية أخرى كان يقاوم مع رفاقه ضد المحتل الأجنبي «الانجليز»، ومن ناحية ثالثة الإقطاع وكبار الملاك في ذلك الوقت، ولأن الحركة اليسارية كانت تعاني من انقسامات عديدة في ذلك الوقت، وهذا لاختلاف عناصر وملابسات النشأة والتكوين، إلا أن خليل قاسم كان ضد النزعة الانقسامية بشكل مطلق، وكان طوال حياته يسعى من أجل توحيد الصفوف ضد الأعداء المشتركين، وكان قاسم يلقى احتراما كبيرا من رفاقه، وكذلك كانت أفكاره ومساعيه تجد صدى كبيرا بين اليساريين، ولكن كانت الظروف الفعلية أقوى كثيرا من الأفكار، مما جعل الحركة اليسارية منقسمة

على نفسها طوال الوقت.

ورغم أن خليل قاسم، انتشرت شهرته فيما بعد على اعتبار أنه روائي، إلا أنه بدأ بالفعل شاعرا، ونشر _كما أسلفنا القول_ أشعارا كثيرة في أواخر الأربعينيات، وهناك قصائد كثيرة ضاعت أثناء الهجمات البوليسية العديدة التي كان يتعرض لها، ولكن صدرت عدة كتب مشتركة تضمنت قصائد له، منها مجموعة شعرية تحت عنوان «سرب البلشون»، شارك فيها مع الشعراء النوبيين زكى مراد وعبد الدايم طه وإبراهيم شعراوي، وكتب على غلاف الكتاب «أشعار من النوبة»، وجاء في مقدمة الكتاب: «...فمن أجل أن يرتفع خزان أسوان عامي ١٩٠٢ و١٩١٢.. ضحى النوبيون من أهل الشمال بموطنهم كله، بالبيت والزرع والضرع، ..ومن أجل أن يزداد الخزان ارتفاعا، وقدرة على احتجاز المياه عام ١٩٣٣، ضحى النوبيون من أهل الجنوب بموطنهم كله، وانتقلوا من جنة صغيرة إلى صحراء قاحلة.. ومن أجل أن ينهض السد العظيم، ويوزع الخبز النير رخاء ورفاهية للعاملين من شعبنا الباسل، ضحى جميع النوبيين بالوطن والدار وذكريات الآباء والأجداد، وقدموها قربانا جميعا لبحيرة السد العظيم..».

إذن فالنوبيون ضحوا في كل العقود، وتركوا كل شيء في بلادهم المنكوبة، وتشتتت مصائرهم رغم لغتهم الخاصة وتراثهم العريق في كثير من الفنون، ولهم أشعارهم وأغانيهم ورقصاتهم المتميزة والفريدة، وكانت اللغة النوبية في ذلك الوقت لا تكتب، أي أنها بلا أجرومية تحميها وتطورها، ولذلك فغالبيتهم بعد التهجير أو التشريد، أتقنوا اللغة العربية، وأبدعوا فيها شعرا ونثرا وأشكالا عديدة من الثقافة، وفي هذا الكتاب نجد ثلاث قصائد لخليل قاسم، ومنها قصيدة تحت عنوان «أخي لا تبك»، يقول فيها:

«أخي لا تبك

إن الصبح أقبل

سينعم بالشعاع

الصخر والجندل

ويهتف بالأغاني

فوقه البلبل

ونرجع نحن أطفالا

نغني في مغانينا

ونرقص رقصة نشوى

تعربد في مجالينا

آخى لا تبك

إن الصبح قد أقبل

أما كنا صغيرين

نواثب هذه النحلة

ونسبقها مع الإعصار

حتى نقطف الزهرة...»

وهكذا يستدعي خليل قاسم حياته في جنته النوبية الصغيرة، تلك الجنة التي تهدمت، فيستكمل قائلا أو صارخا:

«ظللنا نسأل الأيام والأيام لا تسمع

سكتنا

رأينا الأمر طغيانا وطغيانا

فحطمنا كئوس الخمر حتى يهدم الظلم

وبين مواكب الأحرار سرنا نحن أحرارا

ورحنا ننفث الأنوار في الوديان نيرانا..».

وكانت أشعار خليل قاسم ورفاقه، تعبر عن تلك الحياة المريرة التي عاشها النوبيون بعد التهجير والتشريد، وبعد حالة الاقتلاع القصوى والقاسية، ومحاولة تسكينهم في أماكن لا علاقة لهم بها، وكانت عقود الأربعينيات والخمسينيات والستينيات مرحلة التعبير عن تلك المأساة بالشعر، حتى أن شرع خليل قاسم في كتابة ملحمته أو روايته العظيمة «الشمندورة»، وذلك عندما كان يقضي عقوبة مع رفاقه في المعتقلات منذ عام ١٩٥٩ حتى عام ١٩٦٤، رغم أن مجموع سنوات اعتقاله وسجنه تجاوزت الخمسة عشر عاما، ولكن كانت تغريبة (١٩٥٩) هي التغريبة الأشمل والأكمل، وكان النظام _آنذاك_ يحاول أن يقضي على أي صوت يساري.

وفي المعتقل راح قاسم يعمل على قدم وساق في اتجاهات مختلفة، فساعد في إنشاء المسرح الذي ساهم فيه مع الفنان النوبي محمد حمام بإشراف المهندس المقاتل فوزي حبشي، وكتب الكاتب صلاح حافظ مقالا عنوانه «حضرة الناظر»، حيث أن خليل قاسم كان قد أنشأ مدرسة في المعتقل لمحو أمية العساكر، ونشأت علاقات طيبة جدا بين العساكر الحرّاس والمعتقلين، وهناك لقبوا خليل قاسم بحضرة الناظر، ويكتب رفعت السعيد عن دوره التربوي الفائق لرفاقه، كذلك دوره التعليمي له ولغيره في تعليم اللغة الإنجليزية، وفي تقويم اللغة العربية للقارئين الذين يلحنون فيها، ومنهم رفعت السعيد نفسه الذي كان يكسر المنصوب ويرفع المجرور، فكان خليل يقرأ معه ومع غيره القصائد والقصص حتى يتم تقويم اللغة.

وفي المعتقل تضافرت الجهود العظيمة من أجل أن يكتب خليل قاسم

روايته، فتم توفير المكان الخاص للكتابة، كما وفروا له قدرا كبيرا من الشاي والسجائر، وكان الفنان الكبير حسن فؤاد والكاتب الصحفي صلاح حافظ هما أكثر المتحمسين له، وكان رفعت السعيد ينقلها بخطه على ورق البفرة، وبعد الانتهاء منها، احتفلوا بانتهاء الرواية، وتم تهريبها إلى السيدة ليلى الشال، والتي أصبحت زوجة رفعت السعيد فيما بعد. وبعد خروج قاسم ورفاقه من السجن، سارع حسن فؤاد بنشرها في مجلة «صباح الخير» مسلسلة، وكانت تلقى رواجا كبيرا بين قرّاء المجلة، وأعدّ لها الرسومات التي كانت تنشر أسبوعيا في المجلة ، ولم تنشر في مجلد واحد إلا بعد رحيله عام ١٩٦٨، رغم أن فريدة النقاش تقول بأنها نشرت قبل رحيله المفاجئ بشهرين.

ولا تكمن أهمية رواية الشمندورة في كونها أنها «أول رواية نوبية في تاريخ الأدب العربي»، كما كتب خليل قاسم تلك الجملة بنفسه، ولكن تكمن في أن تلك الرواية جسدت مأساة النوبيين بامتياز، وهي رواية تنتمي إلى الأدب الإنساني عموما، وتندرج تحت عنوان الرواية الملحمية والتي تحكي القصة الدامية التي عاشها النوبيون من أوائل القرن حتى تهجيرهم، وفيها يسرد محمد خليل قاسم قدرا كبيرا من التقاليد والطباع والثقافات والرقصات للنوبيين، ونحن نستطيع أن نجزم بأن المسافة بين «حامد» بطل الرواية، ليست بعيدة عن خليل قاسم نفسه، فالراوي هنا، يشعر بقدر كبير من الأسى المريع الذي عاشه النوبيون، ولكنه استطاع أن ينقل بلغة شائقة الخصائص الطبيعية للنوبيين، تلك الخصائص التي حاولت محنة التشريد أن تمحوها، فجاءت الرواية كنوع من المقاومة الباسلة في مواجهة ذلك المحو الاضطراري.

ورغم أن الرواية لاقت اهتمامات بارزة في نشرها، إلا أن الرواية لم تشغل مكانها الطبيعي في التاريخ النقدي لتطور الرواية المصرية والعربية، وقد تم

تحويلها إلى مسلسل إذاعي، وطبعت أكثر من مرة، فبعد طبعتها الأولى عام ١٩٦٨، طبعتها ونشرتها جريدة الأهالي في طبعة خاصة، كما صدرت طبعة ثالثة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، وكتب لها مقدمة الكاتب والقاص الراحل قاسم مسعد عليوة، والذي عمل على تطوير تلك المقدمة، وأنجز كتابا عن الرواية، صدر عن مؤسسة عماد قطري، كما أن الكاتب الكبير خيري شلبي أنجز كتابا صغيرا عن الرواية، كما أن الأديب النوبي سيد إسحاق كتب كتابا وافيا عن الراحل، وجمع فيه كتابات محمود أمين العالم ومحمد يوسف الجندي وآخرين لتكون كل تلك الكتابات علامة كبرى لتخليد الكاتب الكبير.

وأعتقد أن أزمة الرواية العظيمة «الشمندورة» وفي الأدب الذي كتبه الأدباء النوبيون الكبار، تكمن في أن البعض حاول تصنيفه على أنه «أدب نوبي»، وراح كثيرون يطلقون مصطلح «الأدب النوبي» على كل ما يكتبه الأدباء النوبيون، ومنذ أن صدرت رواية «دنقلة» لإدريس علي، ووجدت القضية النوبية اهتمامات واسعة، ولكن ذلك الاهتمام أخذ تيمات سياسية واجتماعية بعيدة تماما عن الحالة الأدبية، ولأن غالبية روايات وكتابات الأدباء النوبيين اتخذت من قضية التهجير والتشريد حجر زاوية، فانحصرت تلك الآداب في استعادة الفردوس المفقود، وأنا لست ضد ذلك على الإطلاق، فقضية حقوق النوبيين في التوطين والتسكين قضية عادلة، إلا أن أدبهم في الشعر والقصة والرواية ينتمي بقوة إلى الأدب العربي وتقاليده، ولا مجال للفصل بين ما يسمى بالأدب النوبي، والأدب العربي بأي حال من الأحوال.

وهنا أتذكر الاهتمام الواسع الذي حدث بعد صدور رواية «دنقلة»، وفيها أحدث نقلة أخرى في إبداع صورة النوبي التائه أو المشرد أو المستبعد أو المضطهد، ونادى كثيرون آنذاك برقبة إدريس، لأنه تجاوز كل السقوف

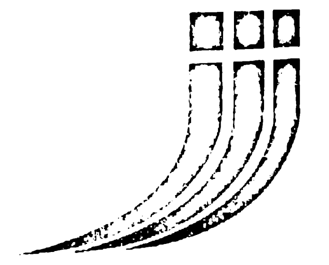
الواطنة في التعبير عن القضية النوبية، واتسع الاهتمام لتدخل هيئة الأمم المتحدة ومنظمة اليونسكو، وتم ترجمة تلك الكتابات على اعتبار أنها أوراق سياسية في قضية «حقوق النوبيين»، وربما ابتعد البعض من الأدباء النوبيين عن استخدام تلك الورقة السياسية في ترويج أدبهم، ولكن صرخ آخرون في إبداعاتهم بتلك النداءات السياسية التي ظلمت وستظلم الأدب الرائع الذي كتبه النوبيون أنفسهم.

ومن هنا فمصطلح «الأدب النوبي»، والذي انتشر بقوة، بل وقامت حوله دراسات أكاديمية، لا مجال له من الإعراب، فالأدب الذي يكتبه النوبيون، مثله مثل الأدب الإنساني عموما، ويكتبه مصريون أو سوريون أو لبنانيون وغيرهم، ومن هنا تبرز رواية «الشمندورة» كإحدى الإنجازات الإبداعية العظيمة، والتي كتبها أحد الكتّاب النوبيين المصريين الكبار.

بقي أن نقول بأن كتابات محمد خليل قاسم لم يضمها مجلد واحد حتى الآن، ففي ظل الاهتمام الواسع برواية «الشمندورة»، تم إهمال مجموعته القصصية الجميلة «الخالة عيشة»، تلك المجموعة التي أبانت جانبا فنيا آخر عند خليل قاسم، والتي صدرت منها طبعة فقيرة ومحدودة الكمية، ثم صدرت طبعة أخرى كملحق لمجلة «الثقافة الجديدة»، كما أن له إبداعات قصصية أخرى منشورة في مجلات وصحف عديدة، كذلك لم تجمع الأشعار التي نشر بعضها حتى الآن. وأعتقد أن الكاتب الكبير يحيي مختار ذكر في مقال له، بأن خليل قاسم له رواية لم تنشر حتى الآن، ولا أعرف كيف العثور عليها، فمعظم أشقائه قد رحلوا، حيث أنهم وخليل قاسم نفسه كانوا يعيشون ظروفا اجتماعية صعبة، كما أن للراحل ترجمات كثيرة نشرها، وأبرزها ذلك الكتاب البديع والذي كتبه كاتبان

روسيان عن «تاريخ حركة التحرر الوطني».

ومن هنا أعتقد أن خليل قاسم هو أحد الكتاب العظام الذين أهدرت أشكال الاهتمام بهم لأسباب جد درامية.



نعمات أحمد فؤاد

عطاء خصب ومتنوع

لوجه الوطن

رغم أن الميديا اختصرت الدكتورة والأديبة ذات العطاء المكثف والمتنوع في معركتها الشهيرة في عقد السبعينيات حول «هضبة الأهرام»، وفي حينها تصدّت الدكتورة نعمات، لا بوصفها مفكرة مرموقة أو أديبة معروفة أو باحثة أثبتت جدارتها في كل ما خاضته من الغوص بعيدا في تراث مصر الثقافي والفكري والطبيعي، ولكن بصفتها مواطنة مصرية ذات حقوق وسيادة ومعرفة وتاريخ وثقافة وعلم ووطنية لا يعرفها من خانوا ومن باعوا ومن وهنت عزائمهم أمام المال الحرام، والذين أرادوا أن ينتزعوه في غفلة كارثية امتدت ومازالت ممتدة حتى الآن، وقفت نعمات على رأس مجموعة من المثقفين والكتّاب والقانونيين أمام كل طواغيت رأس المال المسنودين بالسلطة السياسية، وهي الأديبة والمثقفة والناقدة الأدبية، ومن المفترض أنها تتقوقع داخل تلك الصفة الأدبية والأكاديمية، ولكنها آثرت أن تمارس دورها الطبيعي والطليعي كذلك، ذلك الدور الذي تناساه المثقفون في حقب عديدة فصمتوا تماما، أو ساندوا السلطان متعدد الوجوه، وما كان من السلطة السياسية في ذلك الوقت إلا أن تترصد تلك القامة الشامخة وتضرب أنواعا من التجهيل والاستبعاد والتهميش، رغم أنها لم تسع لتتصدر أي مشهد دون حق يذكر.

إذن فالمسألة التي تم اختصارها فيها، وهي تصديها للصوص التاريخ والآثار والمآثر الوطنية كانت مسألة محدودة جدا في تاريخها المديد، وكانت تلك المهمة نتيجة استغراق المواطنة نعمات أحمد فؤاد في التجول ودراسة والتعرف على تضاريس ذلك الوطن الثقافية والطبيعية والدينية والأدبية

والفنية عبر عقود بل قرون عديدة، وخرجت بنتائج مذهلة ربما كانت غائبة عن الحياة المصرية، وفي تلك المجالات كلها أصدرت عدة كتب هامة في وقت مبكر جدا، منها كتاباتها عن أم كلثوم وأحمد رامي وإبراهيم عبد القادر المازني ومصطفى صادق الرافعي، والنيل في الأدب، والقاهرة في حياتي، والجمال والحرية والشخصية الإنسانية في أدب العقاد، وغير ذلك من كتابات تصل إلى حد الاكتشافات.

وجدير بالذكر أن الناقدة والكاتبة الكبيرة عندما كانت تتصدر لبحث ما في أدب قامة فكرية أو أدبية، تنطلق من أفق إنساني واسع وعام ومعرفي شامل، ثم تثنّى ذلك الأفق الإنساني بمحددات وطنية ومصرية خاصة، وفي بحث لها نشر في العدد الرابع من مجلة «الرسالة الجديدة» عام ١٩٥٤، وكان عنوان البحث: «الإنسانية في الأدب العربي المعاصر»، آثرت الباحثة، والتي كانت توقّع اسمها بصفة «ماجستير في الأدب»، قبل أن تتطرق للأدب العربي، أن تتجول في حديقة الأدب العالمي، وكذلك قبل أن تتحدث عن الأدب المعاصر، راحت تطرق أبواب الأدب القديم، فاستهلت دراستها قائلة: «منذ عرف الإنسان الكلمة المرنمة التي انتظمت مع الزمن قصائد سمّاها شعرا والكلمة البليغة التي تساوقت مع حياته فمضت تصورها تصويرا سمّاه نثرا فنيا، والأدب مستودع سره، ومجلي روحه يبثه مكنون نفسه وخفقات قلبه وومضات وحيه، وإشراقات إلهامه. والأدب للإنسان بمثابة مرآة صافية يرى في صقالها نفسه الظاهرة والباطنة لا يضخّم المحاسن رياء، ولا يحجب العيوب زيوف، بل الحقيقة في واقعها سافرة سفور الشمس، واضحة وضوح الحق، ثابتة ثبات اليقين».

ودأبت الدكتورة على البحث والتأمل والتدقيق منذ بداياتها الأولى، ففي

كتابها الأول عن «أم كلثوم»، والذي صدر عام ١٩٥٢ كتبت في المقدمة: (كنت في طفولتي إذا سمعت صوت أم كلثوم أكف من تلقاء نفسي عن عبث الأطفال، وأجثو إلى جانب المذياع في صمت عميق، أصغي إليها بحواسي كلها حتى تفرغ من الغناء، وكنت في ذلك أحس في صوتها أشياء كثيرة، ولكني كنت لا أعرف التعبير عنها حتى بالكلام السائر، وشببت مع الأيام فصرت ألهج باسمها خاصة عقب سماع أغنية لها أو حفلة مذاعة...».

ويكتب الشاعر أحمد رامي مقدمة أخرى للكتاب فيقول: «..وإن من يقرأ الكتاب يفطن أول قراءته إلى أن هذه الكاتبة القديرة تكتب عن عقيدة راسخة وعن حب متأصل، وأنها تحلل الغناء قبل أن تحلل المغنية..»، هكذا سارت نعمات فؤاد تنطلق من عقيدة راسخة، ومن حب متأصل في كل مساعيها الثقافية والفكرية والأدبية بشكل عام.

ومن يتتبع كتابات د. نعمات سيلاحظ أن إدارة البحث عندها لا بد أن تأتي مفعمة بنفحات شعرية أو عاطفية أو حميمية، والبحث الأدبي أو الفكري أو الثقافي_في عمومه_ عندها، لا يصدر عن جمود أكاديمي جامد وجاف ومعقد، ولكنه ينطلق من روح سابحة في الجمال المطلق والإنساني والوطني، إذا صحّ الجمع لتلك العناصر.

وفي ذلك البحث المشار إليه سابقا، تقول في لغة أخّاذة: «فالأدب كمعرض الرسام يرى فيه المشاهد لوحات ناطقة للإنسان، الإنسان حين يتألم وحين يتأسى، وحين يصادق وحين يصانع وحين يجاري وحين يداري، الإنسان في زهو النصر والإنسان في كمد الهزيمة، والإنسان في إشراق الأمل، والإنسان في قتام البؤس، والإنسان في لذة العمل، والإنسان حين البأس، والإنسان في محراب الصلاة، والإنسان في نشوة الكأس..»، وتستطرد نعمات في اكتشاف

المتناقضات والمترادفات الإنسانية العامة والخاصة والمتنوعة والمكثفة، والتي يصل بحثها في ذلك إلى مستوى النص الإبداعي، وتظلّ تستطرد في كل ذلك بمثابة مقدمة شبه شعرية أو سردية بديعة، ثم تصل إلى مبتغاها البحثي لتتضح الرؤية واضحة وناصعة وجلية، وتكون تلك المقدمة قد أنفذت سهمها العاطفي في قلب القارئ.

هذا ما يحدث لي، وربما لغيري، لا أستطيع أن أنجو من التأثير العاطفي لكتابات د. نعمات المتعددة والمتنوعة، رغم أنني قارئ متمرس، ومن المفترض أن تكون روحي قد تدرّبت على كل الأنواع الكتابية، ولكنني في كلّ مرة أقرأ فيها نعمات فؤاد، أجدني منسابا معها في اكتشافاتها وجزرها السحرية، ففي بحث طويل عنوانه «المجتمع في الأدب الحديث وفي الأدب الشعبي من خلال بيرم التونسي»، تغوص بنا نعمات في قلب التاريخ الأدبي والثقافي، وتقلّب ذلك التاريخ الثقافي والإبداعي على كافة وجوهه الشعرية والروائية والسردية عموما، ورغم أن القارئ المحترف والباحث يدرك كثيرا تلك الإشكالية، إلا أنه يجد نفسه مأخوذا باكتشاف الكاتبة الكبيرة عندما تتعرض لكتابات المويلحي وطه حسين والعقاد والمازني وتوفيق الحكيم، إنها تنشئ مقدمة عتيدة بالفعل قبل أن تصيب مركز البحث، وهو اكتشاف «المجتمع المصري» في الأدب الحديث، ذلك المجتمع المتخيل، أو المجتمع اليوتوبي أو الواقعي أو الرومانسي، ونتبين أنها تنسج رؤيتها الكليّة في منظومة سلسة وصافية، وتقارن كل ذلك بما كتبه الأجانب، وعلى رأسهم المستشرق الانجليزي «ادوار وليم لين»، الذي كتب كتابه المهم «المصريون المحدثون وتقاليدهم»، وتقول بأن المجتمع المصري الذي جاء في كتابات مصريين، كان أصدق وأحنّ وأوضح، رغم رومانسية هذا، وواقعية ذاك، وصوفية تلك،

والتشنجات العصابية عند البعض، ولكن كل هؤلاء كانوا ينضحون مصرية، تلك المصرية المتنوعة الألوان والأشكال والمفاهيم والعناصر، تلك المصرية التي تتجلى في «أيام» طه حسين، وهي بالمنسبة تعدّ كتاب «الأيام» من أهم وأجمل ما كتب طه حسين، وكذلك في «سارة» العقاد، وكتابه الآخر «تلك الشجرة»، وفي كتاب «يوميات نائب في الأرياف»، وترى أن الحكيم كان قد قفز قفزة عالمية في ذلك الكتاب السيري، ورغم أنه يتحدث عن أشكال التخلف التي يعجّ بها الريف المصري، إلا أنه لا ينطلق إلا من ذلك الحب الوطني الجارف، وتشيد _نعمات_ بمستوى وطريقة واستراتيجة الكتابة في ذلك النص، وهي تقول بأن الحكيم قد وصل إلى ذرى تعبيرية فائقة في ذلك الكتاب، فهو لم يسترسل طويلا في وصف التخلف في الريف المصري، ولكنه كان يرسل بعض المشاهد القصيرة التي تختصر تلك المطولات التي كنا نقرأها في كتابات بعض السابقين له مثل المويلحي وآخرين.

أنشأت نعمات تلك المقدمة قبل أن تصل بنا إلى بيرم التونسي، ولم يكن ذلك البحث إلا قسما من سلسلة أبحاث نشرت تباعا في مجلة الهلال عام ١٩٦٧، وكان ذلك قبل هزيمة يونيو، وكأنها كانت تشعر بأننا مقبلون على كارثة، فراحت تبحث في أضابير وأزقة الحياة الإبداعية والثقافية المصرية لاكتشاف هويتنا التائهة، وربما الضائعة أو الحائرة أو المنكوبة، لأننا كنا في تيه العروبة متعددة الوجوه من جانب، والمصرية المحصورة في عصور محدودة من جانب آخر، وكان فريق ثالث يريد أن يعود بمصر إلى العصور الإسلامية التي لم تستطع أن تعي وتطبق روح الإسلام، ولكنها عصور أفرطت في تطبيق قانون الحذف والسحل والتنكيل، أي أن مصر كانت في ذلك الوقت ممزقة بين فرقاء عديدين، وكانت أبحاث نعمات فؤاد العديدة والعميقة خير مرشد

على الأقل للطريق نحو معرفة هويتنا الأصيلة، وكان بيرم التونسي خير من نجد فيه تلك الهوية، وفي ذلك الشأن استعرضت أشعار بيرم التي تنضح بكل ما هو إنساني عام ومصري وطني كبير.

وتلك الخصوصية التي كانت تتمتع بها المواطنة نعمات فؤاد، جعلتها قادرة على التعامل مع كافة الأطياف الوطنية، وتتحاور معها، وتبدع في اكتشافها، فتكتب عن العقاد، وتبدع في إرشادنا إلى مواطن جمال خاص عند العقاد رغم جهامته وجبروته، وكذلك تحاور المواطن المصري الأول «أحمد لطفي السيد» وتكتب مقالا عنه على هيئة حوار معه، وكان المقال عنوانه «لطفي السيد يجلس على الأرض بالردنجوت»، إذ ذهبت إليه ذات ميعاد معه، فوجدته ينتظرها، وأخبرها المحيطون به وببيته وبخلوته وقالوا لها _كما تكتب_: الباشا عاوز يشوفك خالص.. الباشا قال إنك ستحضرين اليوم..» ، ودخلت عليه في غرفته الخاصة، وعلى سريره، واكتشفت أنه هو نفسه الذي يجلس في مكتبه، ويجلس على منصة المحاضر، لطفي السيد المهيب والشامخ والخطيب، وتقول: «إن لطفي السيد يتمتع مع الذكاء بالإشراق واليقظة الواعية.. إن وجهه يظهر من الشال ويشعّ منه هذا كله، إنه بحق أستاذ الجيل».

لم يكن ذلك غزلا، ولا مديحا، ولا نوعا من التماهي مع شخصية شامخة تحمل تاريخا معقدا من الوطنية الخاصة _إذا صحّ الوصف_، كانت المواطنة نعمات تشتبك إنسانيا وفكريا مع المواطن لطفي السيد، وتسأله أسئلة شبه بديهية وربما بدائية، من طراز: «ما الذي جذبك إلى الفلسفة، فقرأت لأرسطو وترجمت عنه كل هذا؟!» ورغم بديهية السؤال وبساطته، إلا أن انطلاقه من د. نعمات له معنى اكتشافي لتلك الشخصية الوطنية الكبيرة، إنه حوار مثير وثري وكاشف.

لم تكن علاقة نعمات بالاكتشافات الثقافية والأدبية الوطنية جديدة عليها كما قلنا ذلك من قبل، فهي حاولت أن تبحث عن تلك الوطنية في كل صورها كما عددنا ذلك في كتبها، ولكن هناك الكتاب البسيط والجميل، والذي ترجمته منظمة اليونسكو لتعميمه في العالم، هو الكتاب الذي وضعت عنوانا له «إلى ابنتي»، وصدر في عقد الخمسينيات، وفي هذا الكتاب تقدم نعمات دون افتعال ولا تكلف ولا خطابة حنجورية زائفة، دروسا في الوطنية السمحة، وليست الوطنية المتعصبة، وتقول نعمات في المقدمة: «جرت العادة أن ينصح الآباء الأبناء، ولكن الأمهات يكتفين بالأمل المرنم في المهد، والبث الهامس في الرشاد، أما أن تكتب الأمهات أحاسيسهن وهي عميقة، وتصورن مشاعرهن وهي جمة غنية بالألوان، فذلك منهن قليل ..»

«..إن أدبنا العربي مثلا فيه عبارات قليلة موجزة من أم لابنتها أو ولدها ولكنها لا تعدو أن تكون إشارات تومئ ولا تحيط إنها لا تشبع ذلك الدفق من العواطف في صدر أم.. ومن ثمّ كانت حاجتي ملّحة إلى الكتابة إليك ولكِ، فكان هذا الكتاب..»

وينقسم الكتاب إلى عدة أقسام تحت عناوين رئيسية «مناجاة أم»، ثم «من تاريخ وطنك»، ثمّ «صور من الحياة»، ثم تقدّم وجبة ثقافية من قراءاتها حول شخصيات مثل أحمد عرابي وجمال الدين الأفغاني وعبد الله النديم ومحمد فريد، ثم تكتب عن سيدة عظيمة كانت مثالا للمرأة النموذجية، وهى مدام كوري، وتختم كتابها بفصل قصير عنوانه «من حديث البنوة»، وفيه تلخّص كل ما سبق في الكتاب، ولماذا كتبت هذا الكتاب ووجهته إلى ابنتها، لأن عاطفة البنوة من أكثر العواطف إخلاصا وتجريدا ونبلا ونزاهة، وتسترشد ضمن ما استرشدت قائلة: «حبس العادل عمر بن الخطاب، الشاعر

الحطيئة لبسطه لسانه في الناس، ولم يقبل فيه شفاعة فما أن استعطفه ببيتيه

«ماذا تقول لأفراخ بذي مرخ

زغب الحواصل لا ماء ولا شجر

ألقيت كاسبهم في قعر مظلمة

فاغفر عليك سلام الله يا عمر»

حتى اهتز الأمير الوالد ودمعت عيناه وأطلق أسيره للصبية برًا بهم».

هذا الكتاب البسيط والعميق والعاطفي والمكثف، يصلح في كل زمان ومكان، لأنه لا يتوقف عند محطة محليّة واحدة، بل إنه يجوب بالقارئ في سياحة فكرية وروحية وإنسانية شاسعة.

ولم تكن إنسانية المواطنة نعمات فؤاد تتوقف عند نيل مصر وهضبتها وأهرامها، بل ذهبت إلى أبي القاسم الشابي والأخطل الصغير، كما ذهبت لإبراهيم ناجي في الوقت نفسه، إن الإنسانية ترتفع عن الأسوار الوطنية التقليدية ، فتكتب عن شاعرية الشابي ووطنيته وحياته ومعنى الموت والحياة في شعره، فتقول: «الشابي.. الشابي.. ردد العالم العربي هذا الاسم كثيرا في الفترة الأخيرة قبيل ظهور ديوانه _أغاني الحياة_ (كان ذلك عام ١٩٥٨)، في اهتمام ظاهر وتقدير ملحوظ ..»، وتسترسل المواطنة نعمات في سرود بحثية وعاطفية وأدبية في حياة الشاعر وقصائده ووطنيته، مستشرفة ذلك الأفق الذي كان يمثله الشاعر الرومانسي، وابن مدرسة أبوللو المصرية، وتكتشف كافة الصلات التي تربط بينه وبين معاناته الكبيرة.

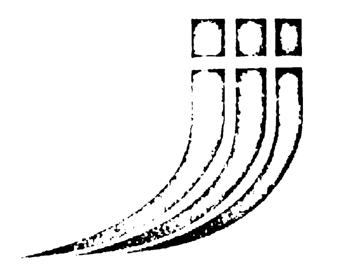
كذلك تكتب كتابا صغير عن الشاعر «الأخطل الصغير»، وتكتشف من خلاله ذلك البعد العروبي الذي يربطه بكافة الأقطار العربية الأخرى، وتتجول بنا في حديقته الشعرية الغنّاء، وقد صدر ذلك الكتاب عام ١٩٥٤، وتتوقف

أمام قصائده التي يطرح فيها الشاعر همومه الإنسانية العديدة، تلك الهموم التي لا تعرف الحواجز القومية، بل تشتبك مع الإنسان أينما كان ووقتما عاش، فتقدم بذلك قراءة مبكرة عن شاعر لم نكن نعرف عنه في ذلك الوقت إلا القليل.

أما كتابها عن ناجي، فهو سياحة ممتعة وشائقة في حياة ناجي الإنسان والشاعر والعاشق والمنبهر والمذهول، وتقول: «لقد كتب الكاتبون قبلي عن الدكتور إبراهيم ناجي الشاعر أو الروح الحساسة الرفافة المعبرة.. واليوم سأضيف إلى رأيهم الجميل فيه.. رأي النقد».

ولا تتوقف المواطنة المصرية نعمات أحمد فؤاد عند قصائد ناجي فقط، بل إنها تغوص في أعماق كتاباته الشعرية والنثرية والسردية، لتقدّم لنا نوعا من القراء البانورامية المدهشة.

لذلك كله ، لا نستطيع أن نختصر المواطنة العظيمة نعمات فؤاد في محطة واحدة من حياتها، بل إن كل مراحل حياتها عبارة عن حلقات مترابطة، لتقول لنا: بأننا أمام سيدة ومواطنة تستحق التقدير والاحترام وإعادة نشر كل تراثها بعدما استبعدتها قوى الشر القديمة واختصرتها في ركن واحد من أركانها الواسعة والعميقة فنسيها الناس، ولكن إلى حين أن تنهضها الظروف التاريخية الأكثر صحة وجمالا وإشراقا، عندما تنبعث في أوطاننا تلك الروح التي غابت طويلا.



الفصل الثاني عشر

محمد كامل حسن

رائد الرواية البوليسية وضحية رجال عبد الحكيم عامر

في تاريخنا الثقافي والأدبي والفني والسياسي مازالت هناك قضايا شائكة لم نتبين معالمها بشكل واضح وجريء، رغم أن تلك القضايا تناولتها أقلام وتقارير وصحف ومجلات وكتب، وكلما أوغلت الأقلام في التفتيش عن خبايا تلك القضايا، تزداد غموضا وتشتتا، ومن أشهر تلك القضايا، قضية الكاتب الصحفي الكبير مصطفى أمين وشقيقه علي، وقضية نجيب سرور والزج به في مستشفى المجانين، وكذلك قضية الكاتب إسماعيل المهدوي، وقضية د. علي شلش وحبسه لمدة عامين دون أي جريرة تذكر سوى أنه كان صديقا لأحد المثقفين العرب.

ولأن الأوراق شائكة، وربما غائبة وغامضة أيضا، فتلك القضايا معقدة وغير واضحة تماما، وهناك بعض شهود العيان الذين يدركون ويعرفون أسرارا دقيقة ومعلومات حقيقية، يخافون من الزج بأنفسهم في غبار تلك القضايا فيحجبون شهاداتهم، وينأون بأنفسهم بعيدا، حتى لا تصيبهم رصاصات الغدر من هنا وهناك.

ومن تلك القضايا الشائكة، قضية الأديب والكاتب السينمائي المرموق ورائد الرواية البوليسية في الإذاعة والسينما _في زمانه_ وبلا منازع محمد كامل حسن المحامي، والذي بدأ الكتابة الأدبية منذ ثلاثينات القرن العشرين، أي قبل أن يكمل العشرين من عمره، فهو حسب المعلومات التي وردت على غلاف روايته «الحب الأخير» الصادرة في يناير ١٩٥٩ عن سلسلة «كتب للجميع»، من مواليد ١٥ مارس ١٩١٦، وبدأ ينشر قصصه القصيرة بمجلتي

«الجامعة» و«الصباح» في عام ١٩٣٢، وفي عام ١٩٣٤ كان أول من أذاع القصة البوليسية، وفي عام ١٩٣٦ انتدبته وزارة الداخلية لإلقاء محاضرات على طلبة البوليس وكان وقتها ما يزال طالبا بالحقوق، كذلك وصلت حصيلة كاتبنا عام ١٩٥٩ أكثر من خمسة عشر كتابا، وألف وخمسمائة تمثيلية، وتقول النبذة القصيرة: «.. وكان أول من أدخل التمثيليات المسلسلة في الإذاعة بقصة «حب وإعدام»، وقدم أروع تمثيليات السهرة في الإذاعة، واتجه في وقت مبكر للإخراج السينمائي، وكتب قصة وسيناريو وحوار اثنين وأربعين فيلما، كما انشغل بقضية حقوق المؤلفين، بصفته أحد كبار المحامين البارعين، وبجهوده في ذلك المجال صدر قانون «حق المؤلف»...

هذه عينة يسيرة من إنتاج وإبداع محمد كامل حسن المحامي، الذي شغل الناس بذلك الإبداع، وكان الكاتب الإذاعي الأول الذي جعل من تمثيلية الساعة الخامسة والربع حدثا كبيرا في حياة المصريين، وكانت تلك التمثيليات تجذب انتباه كل المصريين الذين كانوا يمتلكون مذياعا في منازلهم، وكان من لا يملكون ذلك المذياع، يذهبون إلى جارهم حتى يتمكنوا من متابعة أحداث الحلقات التي يكتبها مؤلفها بطريقة تشويقية بارعة، وتحمل قدرا كبيرا من إمتاع المستمعين.

وكما أسلفنا القول بأن قصته «حب وإعدام» كانت القصة الأولى التي بدأ بها نجاحه الباهر في المسلسلات الإذاعية، وذلك كان عام ١٩٥٤، وكان كامل حسن لا يقبل على النشر إلا قليلا، وكان يكتفي بأن تعرض القصة أو تذاع، وفي الطبعة الأولى التي نشرها عام ١٩٥٤ كتب يقول: «..لم أفكر في أن أطبع هذه القصة، كما لم أفكر من قبل في أن أطبع غيرها، ولا أدري في الحقيقة سر انصرافي أو زهدي في طبع قصصي، وإن كنت أعتقد _ولست واثقا من

اعتقادي - أن زهدي في طبع قصصي يرجع أن لذتي الفكرية تنتهي بمجرد رؤيتها على الشاشة وجلوسي بين الجمهور دون أن يعرفني أحد، ومقاسمة المتفرجين نفس الانفعالات التي توقعتها منهم عند الكتابة، وأصبح جلوسي بين الجمهور عند عرض فيلم من أفلامي عادة تفاقمت فأصبحت أشبه بالإدمان...».

ويسترسل كامل حسن في حديثه عن المبررات التي دفعته لاتخاذ قرار نشر أعماله الإذاعية والسينمائية، وذلك لأن جهات كثيرة وزملاء له في مهنة الكتابة، طالبوه بقوة لينشر تلك الأعمال، حيث أن جمهور السينما والإذاعة يختلف عن جمهور الأدب والقراءة، كما أن بعض دور النشر _كذلك_ ألحّت في نشر أعماله القصصية والروائية، بعد أن حظيت تلك القصص والروايات بشهرة واسعة من خلال إخراجها في السينما أو الراديو.

والذي لا شك فيه أن محمد كامل حسن المحامي كان الكاتب الإذاعي الأشهر للمسلسلات الشهرية، والتي كانت تزيد أحيانا عن الأربعين حلقة، وهنا نستعين برأي الكاتب صلاح عيسى الذي قال عنه في مجلة الأهرام العربي بتاريخ ١٢ سبتمبر ٢٠٠٩ تحت عنوان «الرجل الذي اخترع دراما المسلسلات»: (..بين زحام مسلسلات رمضان التي تحتشد تترات كل منها بمئات الأسماء، تبدأ بالمنتج والمؤلف والمخرج والنجوم، وتنتهي بالسائقين وعمال البوفيه ولبيسة الممثلين والنجارين والكهربائية.. يرد في ذاكرتي فجأة اسم محمد كامل حسن المحامي، أول من وضع المسلسل على خريطة برامج الإذاعة، قبل أن ينتقل منها إلى شاشات التلفزيون ليصبح المسلسل التلفزيوني هو أكثر فنون الدراما جماهيريا وأوفرها، ربما لكل من يعمل فيه من أكبر ممثل إلى أصغر نجار، ولم تكن دراما المسلسلات بعيدة عن اهتمام صنّاع السينما في

العالم أو مشاهديها في مصر قبل محمد كامل حسن المحامي، ولكنها كانت شائعة في شركات الإنتاج السينمائي الأمريكية).

ولا نريد أن نستدعي كتابات محمود السعدني وعبد الرحمن الخميسي وسامي الليثي وأحمد عبد الحليم وغيرهم في تقدير الدور الرائد للرجل، ولكننا نعيب على الأجهزة الثقافية والفنية، مثل وزارة الثقافة، واتحاد الإذاعة والتلفزيون، لأنها لم تتذكر الرجل في أي من المناسبات التي تحمل ذكراه، وهو الذي كان يستحق احتفالات تليق برائد، وتذكير الأجيال الجديدة بقيمة كتابات هذا الرجل، رغم ما أحيط به من أحداث غامضة ومؤسفة في عقد الستينات بعدما كان الكاتب والسينمائي الأشهر في ذلك الوقت، وأنا أعلم بالمساعي التي بذلها ابنه المهندس مجدي كامل لمناشدة المؤسسات الثقافية حتى تقيم لوالده ندوة، مجرد ندوة للتذكير به، وألف عنه كتابا صدر عام ٢٠١١، ولكنه لم ينجح في ذلك، وفي كتابه حاول المهندس مجدي أن يرصد أهم المحطات الأدبية والفنية التي مرّ بها الكاتب، ولكن الكتاب كان حماسيا بوفرة، فوقع في أخطاء فادحة، ومنها على سبيل المثال، أن نجل الراحل الذي أصدر الكتاب راح ينسب لوالده ما ليس له، وهو فيلم «حياة الظلام»، الذي أخرجه الفنان أحمد بدرخان عام ١٩٤٠، وقام ببطولته أنور وجدي ومحسن سرحان وعبد الفتاح القصري وآخرون، ولكن الحقيقة تقول بأن هذا الفيلم مأخوذ عن رواية «حياة الظلام» التي كتبها محمود كامل المحامي عام ١٩٣٢، وكتب لها أحمد بدرخان السيناريو والحوار، ولا علاقة لمحمد كامل حسن بذلك الفيلم على وجه الإطلاق، كما أن المهندس مجدي ، لم يتطرق إلى قصة والده الدامية من قريب ولا من بعيد، وربما يكون المهندس مجدي ليس مسئولا بشكل كامل، لأن المعلومات التي وردت عن الفيلم تنطوي على

ارتباكات شديدة، وفي كثير من الأحيان تقول بأن الفيلم للكاتب محمود كامل حسن المحامي، وهنا دمج عجيب بين الكاتبين محمود كامل المحامي، ومحمد كامل حسن المحامي، وبعيدا عن تلك الأخطاء، سنلاحظ أن مؤلف الكتاب راح_فقط_ ينوّه عن أن والده تعرّض لظلم فادح، وربما أراد نجل الكاتب أن يلفت النظر إلى قيمة والده الأدبية والفنية بعيدا عن الأحداث المؤسفة التي ألّمت به.

ولا بد أن ننوّه بأن أي حديث عن الرواية البوليسية_التي ترعرعت الآن_ في مصر، لا بد أن يتعرض لرائدها الأول محمد كامل حسن المحامي، في ظل بعض الأصوات التي تقول بأن أدبنا العربي يخلو من أدب الرواية البوليسية، وبهذه المناسبة، فقصص محمد كامل البوليسية نقلها أحد الكتّاب الإنجليز إلى اللغة الإنجليزية منذ عام ١٩٣٦ وهو «فرجسون»، وكان ينشرها في مجلة «الباسينج»، وراحت الإذاعة تستعين بكاتبنا في ما يتعلق بمسابقات البحوث الجنائية، وهو الذي أنشأ البرنامج الأشهر في تاريخ الإذاعة المصرية، وهو برنامج «٤٦، ١٢٠، إذاعة»، ذلك البرنامج الذي أعقبته برامج بوليسية أخرى مثل برنامج «أغرب القضايا»، وكذلك تعددت رواياته التي راجت بشكل واسع مثل «السابحة في النار»، و«الرسالة الأخيرة»، و«مرت الأيام»، و«هل أقتل زوجي»، و«أقوى من الحب» ،و«أنا القاتل كلا أنا القاتلة»، و«العاشقتان»..إلخ»، ووصلت مؤلفاته إلى ما يزيد عن المائتي مؤلف، ما بين روايات وقصص قصيرة وكتب أخرى.

كانت حياة محمد كامل حسن المحامي تسير في ظل الصخب الفني والشهرة الذائعة الصيت، والإبداع الأدبي والسينمائي والتلفزيوني، حتى تزوج من فنانة شابة، تصغره بخمس وعشرين سنة، وهي الممثلة سهير فخري،

وفي ذلك الوقت كان كاتبنا الأشهر صديقا للفنانة برلنتي عبد الحميد، وكان يتردد عليها في فيلتها بعد زواجها من المشير عبد الحكيم عامر، وهناك التقى بأعوان ومساعدي رجال المشير الأقوياء، وهناك نشأت علاقة بين الفنانة الشابة، وحارس البوابة عبد المنعم أبو زيد، وتقول برلنتي عبد الحميد في مذكراتها «المشير ..وأنا» في فصل عنوانه «نبات خبيث في بستان وحدتي»: (..وفي يوم من الأيام أثناء زيارة كامل وزوجته لي، فوجئت بزوجته تقف في الحديقة تثرثر مع عبد المنعم أبو زيد _حارس البوابة_ كانت تضحك معه بصورة أثارت غضبي، فناديتها، وأفهمتها أن الكل يعرفون أنك معرفتي، فينبغي أن تكون كل تصرفاتك على مستوى مكانتك معي، وقلت لها: «إن هذا يحط من قدرك وقدري أيضا»، وقد بررت لي الموقف بقولها أنها كانت تطلب «أكلة كباب» لأن نفسها فيها، فحذرتها من معاودة الحديث معه، وإذا كانت تريد شيئا تطلبه مني أو من متولي ، ومتولي يأمر عبد المنعم أبو زيد أو أبو المعاطي، لأنه المسموح له فقط بالتواجد داخل الفيلا..).

ولا ينتهي الحديث عن كامل حسن المحامي في فصلها الحاد، والذي بذلت مجهودا واسعا في إهانة الرجل، والتقليل من شأنه، ووصفه بالجنون والعصبية والإدمان، فضلا عن أنها كانت توحي برعايتها له، أو بمساعدته ماليا، حيث أنه عندما اشتكى لها من سوء حالته المادية، أخرجت كل ما لديها من أموال وأعطتها له، ورغم معرفتها وإدراكها بكل جنونه وإدمانه للخمر، لماذا كانت تستضيفه في فيلتها، وهى تعلم أن علاقتها الزوجية محفوفة بالمخاطر، وهي متزوجة من الرجل الثاني في الدولة؟

وفي كتابه الذي جاء ردًا على مذكرات برلنتي، وكان عنوانه «عامر وبرلنتي.. الحكاية.. القضية.. الحكم.. الوثائق»، يكشف عبد الله إمام عن جوانب

أخرى من القصة، يقول «إمام» في فصل مثير تحت عنوان: «الكاتب البوليسي الثرثار»: (واحدة من الأوراق الغريبة، في حكاية عامر وبرلنتي، قصة محمد كامل حسن المحامي، الذي رأينا أن برلنتي قدمته للمشير، وأصبح صديقا له.. وما لبث أن اختلف معه.. وظل يثرثر بهذه العلاقة ويتحدث عنها.. وكان لا بد من موقف!).

وتحركت المخابرات لتتخذ هذا الموقف، وكان واحدا من الاتهامات في قضية انحراف المخابرات، ويحاول صلاح نصر، الرجل القوي في دولة جمال عبد الناصر أن يجد مبررات واسعة لما اتخذه من إجراءات ضد كامل حسن، حيث أن الأمر يتعلق بالرجل الثاني في الجمهورية، وكامل حسن لا يكف عن الحديث بصدد زيجة عامر ببرلنتي في الجلسات العامة، وهذا من شأنه أن يعمل على تشويه عبد الحكيم عامر، وبالتبعية فكل ما ينال المشير عامر من تشويه، فسوف يصيب الدولة المصرية في مقتل، ويلوث سمعتها، ففي سبتمبر ١٩٦٥، أصدر المسئولون بالمخابرات العامة قرارا _حسب عبد الله إمام_ بضرورة تسجيل كل ما يدور في شقة محمد كامل حسن المحامي بعمارة التأمين بميدان الجيزة، ومتابعته ومعرفة الأماكن التي يتردد عليها.. وكذلك تسجيل ما يدور في الفيلا التي تقيم فيها أسرته وزوجته الأولى وأولاده.. واستأجرت المخابرات العامة حجرة بالطابق الأرضي بالعمارة التي يسكن فيها بميدان الجيزة مع زوجته السيدة سهير، ولم تتمكن المخابرات من التسجيل عن طريق هذه الغرفة، وإن كانت قد تمكنت بوسيلة أو بأخرى أن تسجل بعض ما يدور في شقته.

كل هذه الأسرار والأخبار وغيرها، يسردها صلاح نصر لكي يبرر أن الأمر على درجة كبيرة من الخطورة والسرية والكتمان، فحشد كل هذه الإمكانيات

من أجل رجل يثرثر، أمور تدخل في عالم العبث والخرافة، ولا تصلح لكي تكون حماية سمعة الدولة، فالرجل الذي شوهوا سمعته، وخطفوا زوجته، ثم أدخلوه مستشفى «بهمن» للأمراض النفسية، واستخرجوا شهادات طبية لتبرير عصبيته وجنونه، كلها أمور تنتمي لعوالم اللامعقول، فما ارتكبه محمد كامل المحامي، لا يستدعي تحريك ترسانة المخابرات العامة من أجل قطع لسانه أو حبسه، فكل ما في الأمر، كما يكتب يوسف الشريف في كتابه: «القديس الصعلوك.. عبد الرحمن الخميسي»، أن عبد المنعم أبو زيد ورجال عبد الحكيم عامر، حاولوا إجبار الرجل على تطليق زوجته التي يحبها، ولكنه رفض، ومن هنا جاءت كافة التهديدات وأشكال الحصار والمطاردات لتركيعه، ولم تنجح سوى عملية حجزه في المستشفى النفسي، وتطليقه من زوجته، حتى يتزوجها عبد المنعم أبو زيد، ويذكر الشريف في هذا السياق أن عبد الرحمن الخميسي ذهب إلى اللواء عبد العزيز سليمان مع ابنة الكاتب _ الأستاذة راوية_، وهو أحد المقربين من جمال عبد الناصر، حتى يتدخل للإفراج عن كامل حسن، وبالفعل لم تمض أيام حتى تم إخراج كامل حسن من المستشفى.

وهنا بالطبع لم تتوقف الحكاية، إذ كان شرط الخروج من المستشفى مقرونا بخروج كامل حسن من مصر كلها، وبالفعل خرج الرجل ظلما وعدوانا وذهب إلى بيروت، ومنها إلى الكويت، وهناك كتب مذكراته مسلسلة في إحدى الصحف الكويتية، ولم تجمع وتنشر في كتاب حتى الآن، وذكر فيها كل ما تعرض له، مما أثار حفيظة جميع أطراف القضية، لذلك جاءت مذكرات برلنتي المغرضة والمشكوك في صحة كل ما تقول، وكذلك دفاعات ومبررات صلاح نصر الواهية والمكشوفة، وكذلك كان كتاب عبد الله إمام في سياق

الدفاع عن الدولة الناصرية مهما حدث من كوارث، ولو لم تكن لها علاقة بناصر، ولكنها حدثت في ظله، هكذا تكشف قضية محمد كامل حسن أنواعا من العوار السياسي والاجتماعي الذي طال المخابرات في ذلك الوقت، وطال شخصيات اهتزت لها أركان المؤسسات الكبرى، فالكاتب الذي برع في كتابة القصص والمسلسلات والأفلام البوليسية، لم يكن يتخيل بأنه سوف يصبح بطلا لقصة بوليسية حيّة وواقعية وحقيقية بهذا الشكل، فكاتب واحد ولا يملك سوى القلم، ترتعش أمامه سلطات صلاح نصر وبرلنتي عبد الحميد ورجال أقوى رجل في الدولة المصرية، إنها بالفعل قصة مثيرة للغاية، ورغم أن بعض الأوراق قد كشفت عن تلك القصة، أعتقد أن بقية أوراقها مازالت طيّ الكتمان، ولا يسعني هنا سوى أن نعيد لكتابات هذا الرجل بعض الاعتبار لها، بعيدا عن ما أحاط بكاتبها من أحداث فجائعية وكارثية.

الفصل الثالث عشر

زهير الشايب

الكاتب الذي تآمرت عليه كل الأطراف

عجيب شأن هذه الحياة، وعجيب كل ما يدور فيها، والأكثر عجبا تلك الحرب المعلنة دوما في مواجهة الموهوبين الجادين والفاعلين بقوة، وهذه الحروب لا تنفرد بها الساحات السياسية والاقتصادية والعلمية والجامعية فقط، بل تمتد بضراوة لتشمل الصحافة والثقافة كذلك، ويشهد تاريخ هذين المجالين على مدى القرن العشرين بنماذج وشواهد كثيرة، تلك النماذج التي حوربت في حياتها، واستبعدت بعد رحيلها، ولم يكتف هؤلاء القائمون بفعل الإبعاد بقرار الموت الإلهي فقط للموهوبين، بل راح كثيرون يعملون من أجل إهالة تراب النسيان على ذكر كل من له إسهام بارز أو ناجح أو لافت، وذلك حتى لا يغطي إبداع الموتى الأحياء على وجود هؤلاء الأحياء الموتى.

وكثيرا ما نجد محاولات كشف كل من قاموا عن عمد أو غير عمد عن هؤلاء الذين عملوا على طمس القامات الثقافية ومحاربتها، ذلك في حياتهم وفي أرزاقهم وفي وجودهم الثقافي والأدبي والصحافي، ثم واصلوا ذلك الأمر بعد رحيل هؤلاء إما بالهجوم الضاري على منجزاتهم الفكرية والأدبية والثقافية، وإما بالتجاهل التام وعدم العمل على تكريم هؤلاء الموهوبين بأي شكل من الأشكال، وهذا حدث مع كتّاب قدامى أبدعوا وأنتجوا وأضافوا إلى حياتنا الثقافية والفكرية مساحات من الجمال والإشراق، وحدث كذلك مع كتّاب متأخرين، وتجاهلتهم الميديا بضراوة، وهنا لا بد أن نقول بأن ليس كل تجاهل يجيء عن عمد، ولكن المؤسسات التي تنسى، والأفراد الباحثون الذين ينشغلون بالظواهر السطحية، هم مسئولون بدرجات كبيرة عن كل

هذا التهميش والاستبعاد المستمرين دائما في حياتنا لقامات في الأدب والثقافة والفنون التشكيلية وغير ذلك من مجالات عديدة.

ولا يمكن أن تمحى فاعلية ذلك الاستبعاد مادامت المؤسسة الثقافية الكبرى أو الرسمية، وهي وزارة الثقافة، ليست منشغلة _أساسا_ بالكشف عن أهمية من رحلوا، ولا _حتى_ رصد وقائع حيواتهم الثقافية والفكرية منذ بداياتهم حتى رحيلهم، وأذكر على سبيل المثال من القدامى، كتّابا من طراز إبراهيم المصري ونقولا حداد وفرح أنطون وأحمد العاصي وأوليفيا عبد الشهيد الأقصرية وعيسى وشحاتة عبيد وحسن صادق ومحمد أمين حسونة وفتحي الرملي ومحمود حسني العرابي ومحمد يوسف المدرك وطه سعد عثمان وفؤاد القصاص ومحمد كامل حسن المحامي ومحمود كامل المحامي وغيرهم، أما من الجدد في عقود الخمسينيات والستينيات والسبعينات هناك أسماء من طراز أنور المعداوي وعبد الله الطوخي وصبري العسكري وبدر نشأت وصوفي عبد الله وبدر الديب، ثم أحمد عادل وحمدي أبو الشيخ وعباس محمد عباس وليلى الشربيني وعنايات الزيات وإحسان كمال ورمضان جميل وغالي شكري وعلي شلش ومحمد غنيمي هلال ومحمد روميش ومحمود حنفي وأليفة رفعت وضياء الشرقاوي ومحمود بقشيش وسيد خميس ووفيق الفرماوي وغيرهم ممن سقطوا عن عمد أو إهمال أو تجاهل.

وهنا سيبرز اسم المبدع والكاتب الصحفي والمترجم الكبير زهير الشايب، والذي قدم جهودا على مستوى القص والترجمة تحفر اسمه في جدارية الأدب والثقافة بحروف من ذهب، ودوما أكتشف أبعادا جديدة لمأساة هذا الكاتب كلما استعدت قراءته، واستعدت ما أحاط به من كوارث، ذلك الأديب الذي

مازلنا نحيا على ترجمته الفذّة لموسوعة «وصف مصر»، تلك الموسوعة الضخمة التي كتبها العلماء الذين صاحبوا حملة نابليون بونابرت العسكرية على مصر في أواخر القرن الثامن عشر، ورصدوا وحللوا واكتشفوا جوهر أبعاد جديدة لبلادنا التي كنا نجهلها، وليس من الضروري أن يكون كل ما يكتبه الغربيون عنا باطلا أو شريرا، لأن ما جاء به الفرنسيون بعد اكتشاف مصر عبر التاريخ كان مذهلا بشكل كبير، ولم يعرف المصريون من قبل اكتشاف ذواتهم، وهذا لتعاقب بل لتكالب المستعمرين النوعيين على بلادنا من شتى أنحاء المعمورة.

ولأن ذلك التاريخ الذي كتبه الفرنسيون عبر موسوعة ضخمة، وصلت إلى أكثر من ثلاثين مجلدا، سوّدها مؤرخون وأدباء وأطبّاء ولغويون وعلماء آثار، ظل مجهولا لأكثر من قرن ونصف القرن، إلا أن الكاتب الصحفي الشاب والمترجم والمبدع زهير الشايب، تحمّس بشدة لنقل هذه الموسوعة الضخمة والمهمة، تلك الموسوعة التي لا تحتاج إلى فريق باحثين فقط، بل تحتاج إلى جهود مؤسسية ضخمة، ولكن هذا الكاتب الشاب الأعزل إلا من عزيمته وحماسه وصبره وفرادته في معرفة اللغة الفرنسية كما يعرفها أهلها، دفعه للتصدي لهذا الجهد العظيم منفردا! للأسف أقول منفردا في ظل هؤلاء الذين يعملون ليلا ونهارا على تسويق منتجاتهم الهشّة في كل وسائل الإعلام، وهذا ليس عيبا، ولكن لا بد أن يكون المنتج الثقافي ذا قيمة فاعلة.

ولكن كاتبنا زهير الشايب، ظل وحده يترجم الجزء تلو الجزء، وتصدّر الناشر وصاحب مكتبة مدبولي، وهو الحاج محمد مدبولي رحمه الله، لنشر الجهود التي يقوم بها زهير الشايب، وبالفعل ترجم زهير ثمانية مجلدات ضخمة، ظهرت في حياته، وكان قد ترك المجلد التاسع بعد رحيله مباشرة،

وكذلك صدر المجلد العاشر الذي يحمل الخرائط والخطوط التي ترسم حدود مصر بالداخل وعلى الأطراف، وكان قد بدأ في ترجمة المجلد الحادي عشر، ولكنه توفي دون إكماله، وانتظر ذلك المجلد حتى أكملته ابنته منى، والتي استكملت مسيرة والدها وتخرجت من كلية الآداب قسم اللغة الفرنسية، وصدر المجلد بعد رحيله بسنوات، حتى انتبهت المؤسسة فيما بعد، وشكلت لجنة متنوعة لاستكمال ترجمة هذا الجهد الذي بدأه زهير الشايب منذ سنوات بعيدة.

وبالطبع لم تكن صفة زهير الشايب أنه مترجم وحسب، وليست صفته الأخرى أنه يعمل بالصحافة فقط، ولكنه كان كاتبا ومبدعا للقصة من طراز فريد، وقد أصدر مجموعته الأولى «المطاردون» عام ١٩٧٠، تلك المجموعة التي يعالج فيها الكاتب المولود عام ١٩٣٥ حالة المستبعدين من الحياة تماما، ويتقصّى حيوات المهمشين في المجتمع عموما، ففي قصة «المطاردون» ذاتها، يواجه الإنسان الذي يحمل سمات شبه كافكاوية، ولكن على الطريقة المصرية، يواجه اتهاما في قضية لا يعرف عنها أي شيء، ويقف طوال توجيه الاتهام، بل طوال حياته مأخوذا في تلك الاتهامات الجزافية التي تنهال عليه من كل حدب وصوب، ولا يعرف ذلك الإنسان ماذا يفعل في تلك الحياة، وهو يدافع عن مصيره ومصير أسرته الصغيرة، وعن ممتلكاته التافهة التي لم يحصل عليها إلا بالكاد، تلك الممتلكات التي تنحصر في _مجرد_ عمل بسيط، ومكان بسيط لا يشكّل سوى أربعة جدران تحميه _فقط_ من العراء والنوم في الشارع، وهكذا تكاد تكون كل شخوص زهير الشايب في تلك المجموعة الأولى، وكذلك في مجموعته الثانية «المصيدة»، والتي صدرت عن دار الهلال في أغسطس عام ١٩٧٤ عن دار الهلال، ضحايا لمجتمع شرس وفاتك بناسه،

وراح زهير يستكمل استعراض حيوات أبطاله المشتتين والمهزومين، ولكنهم يقاومون من أجل حياة كريمة، وبهاتين المجموعتين يسجّل زهير الشايب وجوده بقوة في جيل الستينيات، ولأن زهيرا لم يدخل في دكاكين ثقافية ولا سياسية ولا أيديولوجية، وكان ينفر من فكرة الشللية التي يمقتها، أخرجه النقاد من زمرة التجييل، والنقد، والدرس الذي تستحقه كتاباته المهمة والفريدة.

ولا ننسى أن ننوّه عن روايته أو شهادته الفريدة عن موضوع الوحدة المصرية السورية في عام ١٩٥٨، وكان زهير قد ذهب إلى سوريا ليعمل مدرسا في مدينة حماة، ولم يكن قد تجاوز الثالثة والعشرين من عمره، ولكنه ظل مختزنا التجربة حتى نشرها مسلسلة في مجلة أكتوبر التي كان يعمل بها قبل رحيله، وهي شهادة في غاية الأهمية، وذلك لفرادتها، وكذلك لاختلافها عن كل ما كتب، ونشرت طبعتها الأولى عن دار المعارف عام ١٩٧٩ تحت عنوان «السماء تمطر ماء جافا»، وكتب زهير في المقدمة يقول: «منذ قامت الوحدة بين مصر وسوريا في فبراير ١٩٥٨، ثم انفصمت عراها في سبتمبر ١٩٦١ على يد الحركة الانفصالية، وهناك صمت مطبق وعجيب حول هذه التجربة الخطيرة في حياة العرب عامة وحياة وأقدار المصريين منهم على وجه الخصوص، فحين تكون العلاقات العربية جيدة _وهذا هو الاستثناء_ تجد من يقول لك: لماذا تنبش في هذه التجربة المريرة وتعكر الصفو العربي، ولماذا هذه الأيام بالذات؟ وحين تصبح العلاقات العربية مليئة بالخلافات والمشاحنات _وهذه هي القاعدة_ تجد من يقول إن شئون العرب في حالة من السوء لا تحتاج معها إلى مزيد، فلماذا الإصرار على أن تصب الزيت على النيران الملتهبة، وكانت محصلة ذلك ألا تقرب هذه التجربة مطلقا باعتبارها

نوعا من «التابو» العربي برغم خطورة ذلك من نواح شتى...».

ورغم أن الشايب لا يزعم بأنه محلل سياسي، ولكنه مجرد «شاهد عيان» رأى التجربة عن قرب وفي كافة مراحلها، منذ الحماس الشديد الذي رافق التجربة في بدايتها، والطبل والزمر الذي راح يعمل بقوة هنا_في القاهرة_ وكذلك هناك في _دمشق_، وصارت القاهرة ودمشق تتسميان بالإقليم الشمالي والإقليم الجنوبي، وذلك تحت عنوان واحد هو «الجمهورية العربية المتحدة»، وارتفعت شعارات «وحدة ما يغلبها غلّاب»، و«لا صوت يعلو فوق صوت الوحدة العربية»، وهكذا صيغت مقارنات غير صحيحة، ولكن الشاب زهير الشايب استطاع أن يرصد نبض الناس الذين لم يكونوا مرتاحين لما يحدث، وهذا لم يمسّ حبّ الشعبين لبعضهما البعض، ولكن الشعور التحتي للجماهير كان يقول بأن شيئا غير سليم يتم في الخفاء، لذلك جاءت تجربة زهير الشايب المهمة رصدا وتأملا وتحليلا ناضجا لكل ما يحدث، وكشفا عن تفاصيل لم تكن_ ومازالت_ غير معلنة وغير مدركة ، بسبب تلك التحفظات التي كان يبديها الكثيرون حول الحديث في تجربة الوحدة.

وجدير بالذكر أن الشايب لم يكتب كتابه هذا باعتباره رواية متخيلة، ولا باعتبار أنه تحقيق سياسي أو صحفي موسع، ولكنه آثر أن يكتب على غلاف الكتاب «رواية الوحدة والانفصال»، وأوضح بأن ما جاء في تلك الرواية ما هو إلا شهادة حيّة لم يرد أن يكتمها، وجاءت تلك الشهادة في أسلوب سردي بديع، يتضمن كل المشاهدات التي عاشها الشايب منذ أن ذهب إلى هناك، وتعتبر تلك الشهادة من عيون الأدب السياسي إذا كان هذا التعبير مناسبا، لأن المشاهدات التي ساقها الشايب، لم تخل من إبداء وجهة نظره في الأحداث، وأعتقد أن تلك الرواية التي طبعت مرة واحدة، تعتبر من أهم

ما كتب عن الوحدة المصرية السورية، حيث أن كاتبها عاش الأحداث كاملة من زاوية أنه مواطن مصري يتلقى معظم الأصداء التي كانت تترتب بشكل يومي على الأحداث التي تصوغها الحكومتان، ويعيش ذلك المواطن كافة أشكال التبعات التي لا ذنب له فيها على الإطلاق.

وفي كتابه «بارونات الصحافة» يرصد الكاتب الصحفي جميل عارف مأساة زهير الشايب المتنوعة، فمنذ أن بدأت معالم نجاح زهير المبكر، أثارت غيرة كثيرين من بارونات وأساطين الصحافة والمهيمنين عليها والمتحكمين في مصائرها، ومنذ أن تم نقل الشايب من مجلة الإذاعة والتلفزيون إلى مجلة أكتوبر بدار المعارف، كان أنيس منصور يسوم كاتبنا بسياط جبروته، وراح يمنعه من الحصول على مكاسبه التقليدية، بل وقف في طريق عضويته بنقابة الصحفيين، وجنّد كثيرين لإيقاف نمو هذا الرجل المجتهد والدءوب، والذي لم يكن طالبا لعون أحد من طراز أنيس منصور، بل كان كل ما يطلبه هو أن يتركوه في حاله حتى يستطيع إنجاز ما تصدّى له من ترجمة المشروع المهم والذي لم يقترب منه أحد من قبل، ولكن ظلّت العقبات تلاحق الشايب واحدة بعد الأخرى، حتى أن شكّل أنيس منصور لجنة ثلاثية؛ تلك اللجنة التي أقرّت فصله من المجلة، والمدهش أن المجلس الأعلى للثقافة منح زهير الشايب جائزة الدولة التشجيعية في الأسبوع نفسه الذي تم فصله فيه، وكذلك منحه الرئيس أنور السادات وسام الجمهورية على جهوده العظيمة في الترجمة، وذلك مما أحرج أنيس منصور وفريق تعويق زهير الشايب، فراح منصور -في مجالسه الخاصة- يزعم بأنه هو الذي رشحه لتلك الجائزة، ولكن لم يصدقه أحد.

وبعدما ارتفعت وتيرة التنكيل بالشايب، تدخلت السيدة جيهان حرم

رئيس الجمهورية محمد أنور السادات وأقنعت زوجها بمعاونة الكاتب والمترجم زهير الشايب، وبالفعل تم نقله إلى جريدة الأخبار ليعمل في القسم الخارجي تحت رئاسة موسى صبري، ورغم أن مصطفى أمين رحب ترحيبا شديدا لانضمام الشايب إلى مؤسسة الأخبار، واعتبره مصطفى أمين بأنه مكسب للمؤسسة، إلا أن موسى صبري لم يرحب به، ولم يطلق يدي زهير الشايب في الكتابة، بل كان يعمل على تقليص ما يكتبه، حتى تلاشى اسم زهير الشايب تماما من الجريدة، وكان ذلك مجاملة لأنيس منصور كما كان يتردد بقوة آنذاك.

وعندما أغلقت كل أبواب الوطن والرزق أمام زهير الشايب انفتحت أمامه نافذة صغيرة، ربما تستطيع أن تمرر مساحة من التنفس، ودعاه الكاتب الصحفي سيد نصار لتأسيس جريدة عنوانها «يوليو» في قطر، وذهب زهير الشايب مصطحبا زوجته وأطفاله، وهناك عقد وزير الإعلام اجتماعا مع زهير الشايب وسيد نصار ومعهم صحفي ثالث، وراح الوزير يضع العلامات والخطط التي ستنشأ وتنبني عليها أعمدة المجلة، ولكن الوضع لم يعجب الشايب، واندهش جدا من فكرة أن تنشأ جريدة على أكتاف ثلاثة أشخاص فقط، وطالب بأن الجريدة تحتاج إلى ثلاثين محررا، واعترض الوزير على هذا الاقتراح، وذهب سيد نصار وشريكه لتأييد الوزير، وشنّا على زهير الشايب حملة شعواء فيما بعد، وقال نصّار بأنه لم يكن يعلم أن الشايب ضالع في انتمائه لليسار.

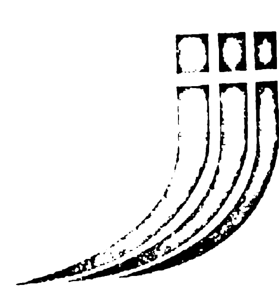
وتبعا لذلك قرر وزير الإعلام القطري إنهاء التعاقد مع زهير الشايب، وترحيله فورا، ولم يكن قد أكمل مدة شهرين هناك، ويعود إلى مصر منكسرا ومهزوما، وتهاجمه على الفور ذبحة صدرية ليرحل زهير الشايب لأنه لم

يستطع أن ينافق ولا يداهن ولا يوافق على ما لم يقتنع به. وبعد رحيله في ٣ مايو ١٩٨٢، أعدّت مجلة «القصة» ملفا سريعا عنه، كتب فيه محمد قطب وفتحي سلامة ويسري العزب وعبد العال الحمامصي وفتحي الإبياري ومحمود العزب، وللأسف لم تهتم به المؤسسات الثقافية الكبرى لإقامة حفل تأبين يليق به وبجهوده العظيمة، وذلك على مستوى الكتابة الإبداعية، وعلى مستوى الترجمة كذلك. وأود التنويه بأن زهير الشايب لم ينكب على ترجمة مشروع موسوعة «وصف مصر» فحسب، ولكنه كان يترجم بعضا من أعمال أخرى، مثلما ترجم مسرحية «موتى بلا قبور» لجان بول سارتر، كذلك الكتاب المهم «التاريخ الاجتماعي للقاهرة العثمانية» للكاتب الفرنسي أندريه ريمون.

ليست مأساة زهير الشايب تخصّ إنتاجه العظيم فقط ، ولكنها تخصنا نحن، وتخصّ نقادنا الأفاضل الذين لا يبحثون عن تلك الجواهر الكامنة تحت السطح، والشايب _كما يفعل كثيرون_ لم يكن متهافتا ولا متكالبا ولا حريصا على تسويق نفسه وإنتاجه هنا وهناك، ولم يكن منتميا إلى شلّة من اليمين أو اليسار حتى ينال رضاهم ونقدهم وترويجهم، زهير الشايب رجل كان يعمل ويجوّد ما يعمله وفقط، وهذا هو دأب آخرين أيضا، لا يهمهم سوى العمل ثم العمل ثم العمل، وما يأتي بعد ذلك فهذا ليس من شأنهم، ولكنه شأن المؤسسات الكبرى التي تبحث وتنقّب وتنشر وتشجّع وتدعم وتذلل كافة العقبات أمام هؤلاء الكتّاب والمبدعين الذين يعملون من أجل الوطن والحقائق الساطعة والمشرقة في تاريخنا الأدبي الثقافي والحضاري بشكل عام.

وبينما أقرأ عن كتّاب وقاصين متميزين وكبار جاءوا في جيل الستينيات والسبعينيات ليثروا الحياة الثقافية والإبداعية بما هو جميل، من طراز يحيى الطاهر عبد الله ومحمد البساطي وإبراهيم أصلان وبهاء طاهر وجمال

الغيطاني ويوسف القعيد وهذا شيء جميل، كنت أتمنى كذلك أن تعاد قراءة زهير الشايب كمبدع، وإعادة نشر نصوصه القصصية، حتى نكتشف مبدعا كبيرا تكاثفت وتكالبت عليه المحن واستبعدته كوارث الجهل والتجاهل والحقد والغيرة، وهاهو مخطط لسيناريو قصير «مخطوط»، وصلني ضمن سيناريوهات كثيرة، ذلك السيناريو لقصته البديعة «المطاردون»، تحت عنوان «القطيع»، ولكنني لم أر له تنفيذا في السينما أو التلفزيون، وأتمنى أن يعاد اعتبار هذا الكاتب والمبدع والمترجم الكبير، حتى يتاح للأجيال الجديدة التعرّف على تجربة قصصية فريدة، وهذا ليس من أجل زهير الشايب فقط، ولكن من أجلنا ومن أجل الأجيال المتعاقبة ومن أجل مصر التي نجهر بحبها في الصباح وفي المساء، وفي النهاية من أجل الحقائق الإيجابية المهدورة في بلادنا السعيدة!



عبّاس علّام

الأديب والمسرحي

وقصة عشقه الدرامية

في كتابه المهم «مسرح الدم والدموع» للناقد الكبير الدكتور علي الراعي، كتب فصلا لافتا تحت عنوان «عبّاس علّام مطالب بعرش الميلودراما»، وفي ذلك الفصل استدعى الراعي مشاغبات قديمة حول مسرحية «عبّاس علّام» المعنونة ب«أسرار القصور»، وكانت الحركة المسرحية المصرية في ذلك الوقت متأثرة إلى حد كبير بالمسرحيات الفرنسية من جانب، وكان نجيب الريحاني يقدم نوعا من المسرح الكوميدي، أو الفكاهي _إذا سمح لي المسرحيون بذلك الوصف_، وكانت شخصية «كشكش بك» عمدة كفر البلاص هي الشخصية الأشهر في عالم المسرح، وكانت الشخصية الأكثر جذبا للجمهور، وذلك لأنها شخصية العمدة الريفي الذي يأتي إلى القاهرة، ومن هنا تبدأ سلسلة التناقضات الدرامية بين الريف والمدينة، وبالطبع كانت الكوميديا على أشدها، وكانت شخصية «بربري مصر الوحيد» لعلي الكسار، الفنان الذي كان المنافس الأول لنجيب الريحاني، هي الشخصية الثانية في عالم المسرح، وبين «كشكش بك» و«بربري مصر الوحيد»، كانت هناك محاولات فرح أنطون وعبّاس علّام الجادة تشقّ طريقا آخر في تلك الأجواء.

وفي ذلك الشأن، نقل لنا د. علي الراعي ما كتبه عبّاس علّام حول مسرحيته الأولى «أسرار القصور» والتي وضعها عام ١٩١٣، وتم تمثيلها وعرضها لأول مرة عام ١٩١٥، حيث كتب قائلا: (هذه أولى رواياتي، وكانت أول رواية مصرية عصرية، يظهر أشخاصها بالبنطلون والجاكت والعمامة والجبّة والقفطان، ويبحثون قضية عائلية مصرية بحتة، بلا تاج على رأس الملك ولا

ملابس مزركشة ولا حاجب ولا سيّاف..)، وبعد أن قال علّام ذلك، استدرك أن هناك كاتبا آخر قدّم رواية تشاركه الهاجس نفسه، إذ كتب علّام يقول أو يصحح: (ورافقني _أو تقدمني أو تأخر عني_ المرحوم فرح أنطون في «مصر الجديدة»، و«بنات الشوارع وبنات الخدور»، ولكن ليس في الروايتين ما استوفى الشروط الدراماتيكية، فهما على أوسع تقدير من النوع الاستعراضي..).

ولفتت هذه الشهادة نظر د. الراعي والذي قال بأن عبّاس علّام لو طالب بأن يكون ملك الميلودراما، لوافقناه على الفور، وعمدناه وأعطيناه اللقب، حيث أن الرواية المسرحية «أسرار القصور»، تنطوي على تلك العناصر شبه الكاملة لكي تستوفي الصفات العميقة لفن الميلودراما، حيث عناصر الصراع حادة، وهي تتعامل مع الأبعاد الأرسطية بشكل يكاد يكون حرفيا، ولكن موهبة علّام الذي كان في الواحدة والعشرين من عمره، واضحة بشكل حاد، كذلك ثقافته الفرنسية، والتي كان يستقي منها كثيرا من رواياته، وسنتوقف عند ذلك لاحقا، وأزمته التي سببها له النقاد حول تلك الثقافة، ووصفه بأن كل نصوصه مقتبسة من المسرح الفرنسي، وهذه معركة ضارية كان يقودها نقاد ذلك الزمان، وعلى رأسهم الكاتب الصحفي، والناقد الفني_آنذاك_ محمد التابعي، والذي كان يوقّع مقالاته باسم «حندس».

نعود للمسرحية ذات البناء الأرسطي الواضح، حيث أن هناك «حليم» العائد من فرنسا، وكان قد أكمل دراسته هناك، وجاء متأثرا بالأجواء والأفكار الأوروبية، وهو ابن العمدة الثرى، ولكن ذلك العمدة كان جاهلا، ولا يهمه في الحياة سوى الحفاظ على المركز ومستوى الثراء القائم بالفعل في حياته، وكان «حليم» أراد أن يتزوج ابنة عمه «زينب»، والتي تتخذ في المسرحية البعد الملائكي والخيّر والقلب النظيف، ولكن والده «العمدة»، لم يتحمس

لتلك الزيجة، وأراد أن يزوّج ابنه ل«سامية»، وهي ابنة أحد الباشاوات والكبراء، وبعد حوار وصراع لم يطل، بين الأب والابن، يرضخ حليم لرغبة أبيه، ويتزوج من سامية، وتتخذ «سامية» في المسرحية، الوضع الشيطاني، ومع تطور الأحداث سيقوم صراع حاد بين الملاك والشيطان، ولكن بعد سلسلة أحداث ميلودرامية واسعة.

تستسلم «زينب» لاختطاف حبيبها، والذي كان سيتزوجها، ولكن تطور الأحداث يدفعها لعدم الاستسلام، حيث أن «سامية» تقيم علاقة آثمة بينها وبين «عبد العزيز»، وهو أحد أصدقاء «حليم»، وفي إحدى الليالي، تعلم «زينب» بطريقة ما، أن «سامية» ذهبت لعبد العزيز لممارسة الرذيلة والخيانة التي ستلطخ شرف العائلة التي تضم «زينب» و«حليم» في وقت واحد، فانتفضت «زينب»، وذهبت في منتصف الليل إلى مكان الحدث، لتضبط الاثنين في وضع مخل بعد أن تقتحم المكان دون استئذان، وهنا يقوم حوار ميلودرامي من طراز حاد بين الثلاثة «زينب وعبد العزيز وسامية»، ويستخدم عباس علّام ثقافته وموهبته ومقدرته اللغوية في رفع سخونة الموقف إلى ذرى درامية عالية، وفي تلك الأثناء يحضر «حليم» المجني عليه الأول، بعد أن علم بوجود زوجته هنا مع عبد العزيز، ولكن عندما يدخل، يجد ابنة عمه «زينب» في المكان، والتي تبلغه بأنها هي التي كانت تمارس حريتها، وربما كان ذلك الموقف إفراطا من عبّاس علّام في تعميق الميلودراما، وتتطور الأحداث، حتى ينكشف كل شيء لحليم، فيقوم بتطليق زوجته الخائنة، وإقناع والده بالزواج من زينب.

هذا اختصار يكاد يكون مخلًا بالرواية المسرحية، ورغم كمية الأحداث التي تجعل من الرواية تجسيدا كبيرا للميلودراما، إلا أن عبّاس علّام أراد أن

يدخل الكوميديا إلى المسرحية، ووضع كمية مفارقات تكاد تكون متطابقة مع ما كان يحدث في عالم المسرح آنذاك، لولا موهبته التي تتفادى التقليد الحرفي والأعمى، وما كان يضعه من كوميديا في المسرحية إلا لأسباب المنافسة المشتعلة في المسرح مع عمالقة مثل الكسار والريحاني، وبالإضافة إلى البعد الكوميدي، كان لا بد أن يضع بصمته الثقافية، فيورد حوارا بين حليم وسامية حول المسرح وأحواله في ذلك الوقت، ونشعر أن الكلام عن حال المسرح في المسرحية، ما هو إلا الرأي الذي كان يريد عبّاس أن يدسه في النص المسرحي، والذي لم يحذف في العرض فيما بعد.

بهذا العرض المسرحي بدأت خطى عبّاس علّام تثبت في الحركة المسرحية، كواحد من المؤلفين الكبار في ذلك الوقت مثل فرح أنطون ومحمد تيمور وإبراهيم رمزي وآخرين، فكتب عددا من المسرحيات التي لاقت رواجا كبيرا آنذاك، على المستويات الرسمية والنقدية والجماهيرية، وصلت ذروتها في مسرحيته التاريخية «عبد الرحمن الناصر»، وقد قدمها ناشرها محمد محمود صاحب مكتبة «الوفد» قائلا: (تتشرف مكتبة الوفد بأن تقدم إلى حضرات القراء الكاتب اللبق والأديب المعروف الأستاذ عبّاس علّام في روايته الخالدة «عبد الرحمن الناصر»، وهي إذ تتشرف بهذه التقدمة، تضيف إلى قائمة الكتّاب النابهين الذين سبق أن ساهمت بحظ في نشر مؤلفاتهم وقامت بنصيب في السفارة بينهم وبين القراء _اسم الأستاذ علّام ليقرن بأسماء الأساتذة سلامة موسى وإسماعيل مظهر وإبراهيم المصري وكامل الكيلاني والمرحوم محمد السباعي.. مما تفخر مكتبة الوفد بأسمائهم وتعتز بمكانتهم الأدبية).

هكذا اقترن اسم عبّاس علّام المسرحي والأديب عام ١٩٢٠، حيث أنه كان

في الثامنة والعشرين من عمره، بأعلام عصره، وفي النص المنشور ذاته في ذلك العام، يكتب عبّاس علّام مقدمة أخرى يقول فيها: (طلب إليّ حضرة محمد طلعت حرب بك أن أضع رواية تليق بحفلة افتتاح تياترو حديقة الأزبكية، وكنت من زمن بعيد أفكر في دراسة هذه الشخصية الكبيرة، شخصية «عبد الرحمن الناصر»، وفي الكتابة عن هذا العصر الذهبي، عصر دولة العرب في الأندلس، فاستخرت الله وكتبت هذه الرواية متوخيا فيها إظهار الحقائق التاريخية والبعد عن الخيال جهد الإمكان، مع الخروج منها بعبرة تنفعنا في حالنا وتطابق ما نحن فيه..).

وكانت تلك الخطوة من طلعت حرب_ أحد رواد النهضة المصرية الحديثة_ تجاه عباس علام، دافعا قويا لتشجيع علاّم واستمراره وتقدمه وتفوقه على كثير من مجايليه، ولم يكن ذلك الاختيار إلا عبر جدارة أثبتها علام في مجال المسرح، وكان قوامها مجموعة من المسرحيات المرموقة التي قدمها قبل وبعد ذلك الحدث، مثل مسرحيات «الأمود» و«الزوبعة» و«ملاك وشيطان» و«آه يا حرامي» و«سهام وكوثر» و«زهرة الشاي» و«المرأة الكذابة» و«الساحر» و«توتو والأستاذة»، وغير ذلك من نصوص تم عرضها كلها على خشبة المسرح، ولاقت رواجا كبيرا.

في تلك الأثناء تعرّف علّام على فرقة «عكاشة» عبد الله وزكي وعبد الحميد، وكان علّام ينطوي على قدر كبير من الرومانتيكية، تلك الرومانتيكية التي كانت تشكّل عمودا رئيسيا في كل نصوصه، ومثل أي كاتب مسرحي، كان يهيم بمن يستطيع تجسيد كلماته على المسرح، مثلما يهيم الشاعر بمن يجسد كلماته في الغناء، وهذا الأمر دفع الكاتب رفيع المقام يحيى حقي، ليكتب سلسلة مقالات وصلت إلى ثمانية، ونشرها في صحيفة «المساء» عام

١٩٦٥، وجمعها ونشرها في دراسة كاملة في كتابه «عطر الأحباب»عام ١٩٧١، ثم أعيد نشرها مرة أخرى في المجلد ٢٠ من الأعمال الكاملة ليحيى حقي، وجاء عنوان المجلد «مدرسة المسرح».

في تلك المقالات تحدث يحيى حقي عن الإعجاب المفرط الذي انتاب عباس علام عندما شاهد الممثلة القديرة «فيكتوريا موسى»، وهي الفنانة اليهودية المرموقة _آنذاك_، والتي تزوجت بعد ذلك عبد الله عكاشة، وأعتقد أن البعد العدائي الذي صاحب نقادنا وكتابنا المصريين تجاه اليهود بعد نكبة ١٩٤٨ واحتلال فلسطين، حدث خلط ما بين اليهودية والصهيونية، ولذلك تجاهل النقاد كثيرا من اليهود الذين قاموا بأدوار فنية، وعلى رأسهم «فيكتوريا موسى، وميليا ديان، وغيرهن.

لم يتوقف إعجاب عبّاس علاّم بفيكتوريا موسى المفرط، عند كونها ممثلة وفنانة تجسّد أفكاره وتطوحاته المسرحية وفقط، بل حدث أن حمل لها حبا ملائكيا ورومانسيا كبيرا، جعله يكتب كراسة كاملة، وجاء عنوانها «عبد إيزيس»، ويعطي علاّم تلك الكراسة لصديقه صلاح الدين كامل_الذي كتب كتابا كاملا في تأريخ حياة صديقه عبّاس علاّم_ ، وبدوره أطلع كامل أستاذنا يحيى حقي على مضمون تلك الكراسة، فاستأذنه حقي في أن يورد بعض العبارات الدالة مما كتبه علاّم، ويصف لنا يحيى حقي مشاعره تجاه عناية علاّم بتلك الكراسة قائلا: (أحسست وأنا أفتح غلاف هذه الكراسة أنني أفض زجاجة عطر زكي طار منذ زمن بعيد، وبقيت أطيافه مستعصية على التبدد والفناء لتنبئ الأحياء اللاحقين في عالم الغيب، لا عن سابق ضيائه فحسب، بل أيضا عن عهد برمته ولّى وفات، وجيل بأكمله طواه التراب، بأفراحه وأحزانه، وحكمته ونزواته..).

إعجابنا بوصف يحيى حقي لقصة عبّاس علّام، لا يقل عن إعجاب عبّاس علّام بفاتنته وساحرته فيكتوريا موسى، أو الإلهة إيزيس، كما أطلق عليها، وجعل نفسه عبدا لتلك الإلهة، بل جعل نفسه خادما أمينا لزوجها عبد الله عكاشة، والذي كان يعلم تمام العلم بانجذاب علّام لزوجته وعشقه لها، رغم أنه كان يغار على زوجته جدا، ولكنه كان يتجاهل أمر تلك العلاقة، لأن عبّاسا كان يكتب ويعدّل ويضيف ويغيّر في النصوص وفقا لرغبتها، بعد أن يكون «عبد الله»، قد أبلغ زوجته بالتعديلات المطلوبة، وبالتالي كانت «فيكتوريا» تبلغها لعبّاس، والذي كان يرضخ تماما لها، فيبدّل ويضيف ويحذف تحت أمر كيوبيد اللعين! ذلك الكائن الخرافي الذي يخضع الفنان لرحمة من يحب، ولأن الحب لا يوجد فيه أي جدال، كان علّام ينفّذ كل ما تطلبه فيكتوريا، وهنا كان عبّاس الفنان يستسلم لعباس العاشق، وكم انطوت حياتنا الأدبية والفنية والسياسية على أكثر من عبّاس في العهدين القديم والحديث، وعلى مرّ العقود.

في تلك الكراسة، يعلن عبّاس أكثر من مرة بأن حبه لفيكتوريا حب طاهر وعفيف وعذري، وهذا لا يغير من الأمر شيئا، حتى عندما أدرك أن فيكتوريا تمتثل لأوامر زوجها، وتأتمر بطلباته التي تمليها لعبّاس، وقد أعلن أكثر من مرة بأنه لن يكتب إلا لفيكتوريا، (كرّس فنه كله لخدمتها وإعلاء شأنها وجلب الشهرة إليها، ما أشد اعتزازه بفنه! _كما يكتب حقي ويضع علامة تعجب في الوقت ذاته_، إنه في مذكراته لا ينفي عن نفسه صفة الغرور، أصبح همّه الأوحد هو إسعادها وإدخال السرور إلى قلبها..)، ورغم أنه كان يبذل كل جهده تقريبا لإسعادها، لم تكن هي مشغولة إلا بمجدها الخاص، وبتعليمات زوجها عكاشة، حتى انكشف الأمر أمامه، وكان من الإفراط في العشق أن

يظل خادعا نفسه، واعتباره أن ذلك كان مصدرا لسعادته أيضا، حتى عندما هاجمه النقاد بأنه كان يقتبس من النصوص الفرنسية، وكان ذلك إلى حد ما صحيحا، تحت ضغط من فيكتوريا، لم يرضخ، ولكنه وقع في مأزق نفسي مهول، ولم يجد سوى صديقه الخاص والحميم والأقرب الشاعر عمر عارف، والذي ضمّن علّام رسائله وقصائده كتابه العاشق «عبد إيزيس»، وكان عبّاس يوسّط عمر عارف في توصيل رسائله إلى فيكتوريا، فيكتب له قائلا: (..لقد أصبح عبّاس جسما بلا روح، فأنا أودع المسرح وأودع فيكتوريا الممثلة، وأودعك ككاتب روائي، ولكني سأظل لكم الصديق الوفي، وربما واظبت على حضور مجلسكم ولكن كشخص أجنبي عن المسرح..).

هكذا أوصلت فيكتوريا عاشقها وعبدها عبّاس علّام قبل أن تجنّ هي أيضا، ويصاب هو بعدها بمرض الحب، فيقع في نوبات متكررة من العلاقات العاطفية اليائسة، ولكنه يكتب سلسلة من القصص القصيرة الرائعة، ونشرها مسلسلة في مجلة «الهلال» في الأربعينيات، وقد أشار إلى إحداها الكاتب الروائي الكبير مصطفى نصر، وهي قصة «صراع الروح والجسد»، وقدّم لها قراءة ممتعة، وأشار نصر إلى أن القصة نشرت عام ١٩٤٨، ولكنها في الحقيقة نشرت في عدد أغسطس عام ١٩٤٧، كما نشر علام قصصا أخرى مثل «امرأة في قفص»، و«صعيدية بنت صعيدي» و«نموت نموت ولا نسلم»، و«الكولونيل عبد الستار»، و«المدفع الأول»، وغيرها من قصص تنتظر من ينتبه لها ويجمعها في كتاب لنشرها، ولا بد أن نشير هنا إلى الكتاب الذي نشره ابنه عام ١٩٤٦، تحت عنوان «نموت نموت ولا نسلم»، وجمع فيه بعضا من قصص أبيه، وكتب له مقدمة تحريرية، يشير فيها إلى الأزمة الإنسانية التي يمر بها والده.

ويجدر بنا في هذا المقام، أن نشير لكتاب صغير آخر، ولكنه شديد الأهمية، كتبه عبّاس علّام تحت عنوان «دماء في السودان.. قصة في رسائل من الجندي المجهول»، وذلك عام ١٩٤٧ ، وهو كتاب يعبّر عن البعد الوطني العارم الذي كان يمثله عبّاس علّام، إذ كتب في المقدمة يقول: (بعد أن عجز الانجليز عن التفريق بين عنصري الأمة ليتخذوا من أحدهما ظهيرا ضد الآخر، ويتسنى لهم بذلك البقاء جاثمين فوق صدورنا بدعوى حماية الأقليات.. بعد هذا أخذوا الآن يعملون على التفريق بين جنوب الوادي وشماله ليمسكوا الوادي من عنقه ويفصلوا الرأس عن الجسد ويتركوه ينزف...).

ويستطرد علّام في مقدمته، ليقول بأن العلاقة بين طرفي الوادي، هي مسألة حياة أو موت، ومسألة وجود لا بد منه رغم أنف المحتل والغاصب الانجليزي، وتأتي الرسائل المتخيلة أو الحقيقية _لا توجد إشارة لحقيقة الرسائل_ لتدل على العمق الوطني الذي يتمتع به عبّاس علّام وبطل كتابه الجندي محمد توفيق في رسائله.

وللأمانة، نشر المركز القومي للمسرح مسرحيته «سهام»، وقدم لها دراسة نقدية الأستاذ سمير عوض، ولكن هذا لا يكفي، فعبّاس علّام أحد المسرحيين الكبار، ومن الكتّاب الذين أسسوا لكتابة الحداثة في مصر على مدى عقود العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات، وهو لم يفقد الأمل أبدا في أن يوما سيأتي لكي يعرف المصريون ماذا قدم لهم، ويكتب صديقه صلاح الدين كامل في كتابه عنه يقول: (..مازال يطن في أذني قول عبّاس علّام في أواخر أيامه_ وهو يجلس منزويا في مسكنه بشبرا، وساقه المشلولة ممددة أمامه_ كان يقول ويكرر:

-حينما يكتب تاريخ المسرح المصري، وأعتقد أنه سوف يكتب يوما ما، لا

يمكن أن تخلو صحيفة من ذكر عبّاس علّام..).

ونحن نأمل تلك الأمنية التي تمناها المسرحي والأديب والعاشق عبّاس علاّم وهو على فراش الموت، والذي غادرنا دون أي متابعات تليق به في ٢١ ابريل عام ١٩٥٠.



الفصل الخامس عشر

غياب نصوص

محمود دياب الاستثنائية

كانت حقبة الستينيات من القرن العشرين في مصر، حقبة تساؤلات وتمرد واستنفار واستعادة هويات متخيلة أو حقيقية، تلك الأبعاد التي طرحتها أجيال متعددة ومتعاقبة سابقة، ولكنها متجاورة زمنيا وقوميا، الفارق هو شكل التمرد أو التساؤل، والمدى الذي يذهب فيه كل كاتب أو مفكر أو مبدع في استعادة الهويات، وهنا لا فرق _في الجوهر_ بين سعد مكاوي ، الذي كتب رواية «السائرون نياما» ونشرها مسلسلة في مطلع العقد الستيني، ثم نشرها في كتاب عام ١٩٦٦ في مؤسسة حكومية، وبين جمال الغيطاني الذي كتب مجموعته القصصية «أوراق شاب عاش منذ ألف عام»، ونشرها في كتاب عام ١٩٦٩، وصدرت في سلسلة «كتاب الطليعة» على نفقته الخاصة، بعد أن أسّس تلك السلسلة مع يوسف القعيد وسمير ندا، وكان معهم الناقد إبراهيم فتحي.

استدعى سعد مكاوي في روايته العصر المملوكي، وراح يعدّد أشكال الاستبداد والطغيان، والظلم الذي ترتكبه السلطات المتتالية، ويقع ذلك الظلم على الطبقات الفقيرة من النجارين والخيّاطين والصنايعية، وكانت بنية الرواية بنية محفوظية إلى حد كبير، رغم أنها تختلف عن رواياته التاريخية في «الأربعينيات»، والهوى كذلك كان مختلفا، والانحياز التاريخي كذلك كان متغيرا، فمحفوظ في رواياته «عبث الأقدار» و«كفاح طيبة» و«رادوبيس» ينحاز للحقبة الفرعونية، ولكن سعد مكاوي ينتقي الفترة المملوكية للإسقاط على العصر الذي يعيشه، وكذلك فنجيب محفوظ يتعامل مع التاريخ في

مساحاته المنتصرة، ولكن سعد مكاوي يذهب إلى أشد عصور التاريخ ظلمة، وهناك رواية أخرى لا تقل إمتاعا عن رواية «السائرون نياما» لمكاوي نفسه، وهي رواية «الكرباج»، ولكن «السائرون نياما» طغى الاهتمام بها للدرجة التي تم استبعاد معظم إبداعات مكاوي واختصار جهوده الإبداعية والسردية عموما في «السائرون نياما».

ورغم أن جمال الغيطاني يستدعي العصر المملوكي لطرح إشكالية الاستبداد وتجلياته المتعددة، وذلك في مجموعته القصصية الأولى المشار إليها سابقا، ثم في روايته الأشهر «الزيني بركات» الصادرة في طبعتها الأولى عام ١٩٧٤ في دمشق، مثله مثل سعد مكاوي، إلا أن شكل الطرح وكيفية السؤال والبناء الفني مختلف تماما ومتطور بدرجات عديدة، ولكن الجوهر واحد، رغم أن مكاوي والغيطاني ينتميان إلى جيلين متباعدين، فمكاوي _مواليد ١٩١٦_ عاش أصداء ثورة ١٩١٩ بامتياز، ثم رأى أهوال الحرب العالمية الثانية وتأثيرها على بلدان العالم الثالث والشرق عموما، وكتب قصصا مروعة في الأربعينيات، ولكن الغيطاني عاش أصداء ثورة ٢٣ يوليو، وتجلياتها الإيجابية والسالبة، خاصة في مسألة الديموقراطية، ثم عاش تجربة المعتقل، ثم كارثة ١٩٦٧، ومن هنا جاءت مجموعته القصصية الفريدة فنيا نتيجة لكل هذه الأهوال، وكان اختيار الكاتبين مكاوي والغيطاني لأشد عصور التاريخ ظلاما، اختيارا منطقيا، ولكن إبداعات الغيطاني في السرد التاريخي كانت امتدادا فنيًا لكل الاقتراحات السردية السابقة وتطويرا لها، وليست انقلابا عليها.

تكررت هذه التيمة عند كتّاب آخرين، ويتضح هذا عندما نقارن قرية عبد الحكيم قاسم في «أيام الإنسان السبعة» الصادرة عام ١٩٦٩ ويقال إنه بدأ كتابتها أثناء اعتقاله في مطلع الستينيات، بقرية عبد الرحمن الشرقاوي

في روايته «الأرض»، والتي كتبها ونشرها في جريدة «المصري» مسلسلة عام ١٩٥٣، ثم نشرها عام ١٩٥٤ على جزئين في «الكتاب الذهبي»، وأثارت الرواية آنذاك جدلا واسعا بين أنصار الواقعية الاشتراكية مثل محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، وقد اعتبراها الرواية الممثلة لذلك التيار، وانتصرا لها انتصارا شديدا، بينما اختلف معهما الناقد أنور المعداوي، واعتبرها مجرد ريبورتاج صحفي، فضلا عن الاتهامات التي وجهت إليها، بأنها مأخوذة عن رواية «فونتمارا» للكاتب الإيطالي إنيازيو سيلوني.

أما رواية عبد الحكيم قاسم، وجدت ترحيبا شبه جماعي بين النقاد والقراء والباحثين، ورغم أن الروايتين تتشابهان في وصف القرية والمعاناة التي تعيشها القرية المصرية، إلا أن هناك عدة اختلافات في شكل الطرح، فرواية الشرقاوي تنحو إلى الواقعية الوصفية بشدة، ونقل التفاصيل بدقة، أما رواية قاسم فتلجأ إلى الشاعرية المفرطة، فضلا عن أن الشرقاوي يخاطب قرّاء عصره عن قرية سابقة، أما حكيم فكان يكتب لقرّاء عصره عن قريته التي ولد وعاش فيها بالفعل، ونستطيع أن نمد تلك التيمات على آخرها بين كافة الكتاب الذين تجاوروا زمنيا في عقد الستينيات ومكانيا في مصر.

طالت المقدمة وربما تكون تقّعرت، رغم أنني لا أميل إلى ارتداء ثوب الناقد الرصين، هؤلاء النقاد الذين يتسمون بالصرامة والعمق المفرط، ولكنني أردت أن أسوق تلك المقدمة لكي أصل إلى كاتب هو أحد المتون العظيمة في حقبة وجيل الستينيات، ولا مجال لقراءة ذلك العقد ثقافيا وإبداعيا ومسرحيا باستثنائه على وجه الإطلاق، وهو الكاتب والمسرحي محمود دياب، والذي جاء امتدادا لكل الكتّاب النبلاء الكبار الذين جاءوا من قبله مباشرة، ففي القصة القصيرة هو امتداد لمحمود البدوي وسعد مكاوي ويوسف

إدريس، وفي الرواية كان امتدادا لتوفيق الحكيم، وفي المسرح وهو مجاله الأعظم والأكثر تأثيرا وحضورا، كان امتدادا وتطويرا لمشروع نعمان عاشور وألفريد فرج، ذلك الامتداد الذي حاول دياب أن يمده للنهاية بقوة، وظل يكتب ويبدع حتى مراحل حياته الأخيرة قبل أن يعتزل ويكتئب ويبتعد تماما ويغترب عن الحياة العامة ثم يرحل.

فمنذ عام ١٩٦٢، وكان عمره آنذاك ثلاثين عاما، بدأ حياته العامة، وكتب مسرحيته الأولى «المعجزة»، والتي فازت بجائزة مؤسسة المسرح، ولم تنشر في حياته التي انتهت بشكل درامي عام ١٩٨٣، ولكن الدكتور محمد عبد الله حسين، جمع أربع مسرحيات لم تكن نشرت في كتب، وأعاد نشر تلك المسرحيات في مجلد واحد، وصدر المجلد عن الهيئة العامة لقصور الثقافة عام ٢٠٠٥، وكتب مقدمة نقدية، وتلك المسرحيات القصيرة هي (المعجزة، وأهل الكهف_نشرت قبلا في طبعة محدودة، كما نشرت في مجلة «أدب ونقد» بعد رحيله_ ، والضيوف، وقصر الشاهبندر)، وفي عام ١٩٦٣ فازت مسرحيته الطويلة «البيت القديم، وفازت آنذاك بجائزة مجمع اللغة العربية لعامي ١٩٦٣/١٩٦٢، وقدّمها بعد ذلك على المسرح المخرج والفنان علي الغندور.

في تلك الفترة المبكرة من حياة محمود دياب الأدبية والفنية، كان يكتب القصة القصيرة والرواية والمسرح في آن واحد، كان طاقة متفجرة ومفتوحة على الإبداع بشكل شبه مطلق، رغم أنه كان يعمل في الشأن القضائي، فبالإضافة إلى مسرحيتيه «المعجزة، والبيت القديم»، كتب مجموعته القصصية الأولى «خطاب من قبلي وقصص أخرى» عام ١٩٦٢، وكان ما يزال مؤمنا بالنظام الوطني، ومنحازا للسلطة المنتصرة للطبقات الكادحة بقيادة جمال عبد الناصر، إذ جاء إهداء المجموعة إلى: «..من أعلن ثورته، على الحياة الخاملة،

الحافلة بالمتناقضات، ونادى بحياة جديدة، هي حق للجميع.. أرفع فيها رأسي..».

كان الإهداء لافتا للغاية، وواعيا ومنحازا للمرحلة وقائدها بدرجة قوية كما يتضح في العنوان، ولا تبتعد القصص كثيرا عن العنوان، فهو يتناول شرائح دنيا من المجتمع استطاعت أن تنبعث وترفع أصواتها مؤخرا، فهذا هو الريس «الزمباعي» في القصة الأولى من المجموعة ويتماهى مع عماله تماما دون التعالي عليهم، يقول دياب:

«..وغناء العمال لا يكف طوال الوقت رغم التعب والشمس والعرق، فينبعث من إحدى الحفر صوت عميق _عمق أسطورة القناة نفسها_ متغنيا في أنغام كالهتاف:

من جبلي لبحري والله أنا جيت

سبت حبايبي وفت البيت

وجلت لأجل اللجمة أنا جيت

يا بوي............. يا بوي

فترد عليه كتل من الأصوات الجافة المرهقة:

الصبر جميل... الصبر جميل».

وهكذا يعيش محمود دياب حالة من استدعاء الطبقات والشرائح الكادحة في تلك المرحلة، هذه الطبقات التي بدأت تتنفس وتجد لنفسها وحياتها صيغة عادلة آنذاك، ولم يكن انحياز دياب انحيازا مرحليا مؤقتا، ولكنه كان اختيارا ظل شعارا لحياته الفنية والأدبية كلها، فمسرحيته «البيت القديم»، ما هي إلا الصراع الأبدي بين الفقراء وحياتهم، وبين الطامحين لحياة أخرى، يقول عنها فاروق عبد القادر: «..هي دراما الحراك الاجتماعي

والتطلع الطبقي، موزع بريد بسيط يعيش في بيته في حي شعبي، يتخرج ابنه الأكبر أحمد، ويعمل مهندسا، ويعمل الثاني مصطفى _الذي لم يكمل تعليمه _ عاملا في مطبعة، الثالث والابنة الصغرى ما يزالان طالبين، يتعلق المهندس بفتاة جميلة بعد أن شاهدها مرات قليلة فيتقدم لخطبتها، أبوها كان «باشا» سابقا وعضوا في البرلمان القديم، المفاجأة أن العائلة ترحب به وتسهّل أمر زواجه وتعجل بعقد القران، وتكون أولى نتائج هذه الزيجة إصرار المهندس على انتقال عائلته إلى عمارة حديثة في الحي الذي تقيم به عائلة زوجته..».

وبالطبع يكتشف الزوج الذي تزوج ابنة الباشا، أن زوجته متخلفة، ولذلك تم التعجيل بالزيجة، وعلى هذه الوتيرة تتطور أحداث المسرحية، وبالطبع لا بد أن تنتهي بانتهاء الزيجة، ومحاولة التفكير في العودة إلى الحياة البسيطة الأولى. المسرحية تنشئ مجتمعا يشبه مجتمع نعمان عاشور في مسرحيتيه «الناس اللي تحت، والناس اللي فوق»، مع تطويرات في الرؤية والأداء والأسلوب، تلك التطويرات التي استجدت على الحياة الاجتماعية والإمكانيات المسرحية التي جاءت بها سلطة ثورة يوليو، وهي تطورات إيجابية إلى حد بعيد.

هكذا كانت بدايات محمود دياب الهادئة والمنحازة والمنتمية، والتي راح يمدّها _كما أسلفنا_ على استقامتها، فكتب بعد ذلك مسرحية «الزوبعة» تلك المسرحية التي صاغت بداية أخرى لمحمود دياب، وللمسرح المصري كذلك، وباختصار هي مسرحية تفضح كل أشكال الجبن والظلم والكذب الاجتماعي الذي يعيشه الواقع بجدارة، والمسرحية تتعلق بشخصية حسين أبي شامة الذي سطا على أرض والده بعض الإقطاعيين والبلطجية في القرية،

وعندما راح يحتج أبو شامة على هذا الوضع، وبالتالي على الواقع الطبقي والاجتماعي كله، لفقت له قضية قتل واقتيد بسببها إلى السجن، ويتم الحكم عليه بعشرين عاما، والمسرحية تبدأ باللحظة التي انتهت فيها العشرون عاما، وذهب أحد الوشاة، وأفضى بسر عودة حسين أبي شامة متوعدا، وقرر أنه سينتقم لنفسه ولأرضه ولأبيه، وسيدفع الثمن كل الذين قادوه إلى مصيره المشئوم، وسيقتل عن كل عام رجلا من ظالميه، وعندما نما إلى علم كبراء القرية ومفسديها وطغاتها بعودة أبي شامة، أوقفوا على كل طريق رجلا لمراقبة لحظة وصول أبي شامة، والأكثر إدهاشا أن كل الذين كانوا قد سطوا على أملاكه من أولاده، حاولوا التودد إليهم، وكذلك اقترحوا إعادة تلك الأملاك، وحدثت تلك الزوبعة التي اتخذ محمود دياب منها عنوانا للمسرحية.

انقلب حال القرية رأسا على عقب، وهنا عملت فلسفة محمود دياب تحليلا مسهبا في طبيعة تلك المجتمعات التي لا تقوم إلا على الخوف والجبن والقوة العمياء، إذ حدث ما هو أفدح، إذ أن واحدا من الذين كانوا مع أبي شامة في السجن، قال بأن أبا شامة مات في السجن منذ سبع سنوات، وأكد لهم الخبر، وهنا انقلبت القرية مرة أخرى، وسحب كل القاتلين والظلمة والطغاة واللصوص كلامهم وأفعالهم ووعودهم، ولكن يلوّح محمود دياب بأن ذلك الظلم لا يستمر إلا إذا كان المظلومون خاضعين ومستسلمين له، وهنا يبرز ابن أبي شامة والذي يمثّل بارقة أمل في المستقبل، وسيثأر لوالده بطرق البناء والعمل والاستمرار في الحياة دون وجل.

وعندما عرضت المسرحية بعد صراع مرير، كتب عنها نقاد كثيرون، واحتفوا بها أيما احتفال، فكتب بهاء طاهر قائلا: «من أحب بقوة ضرب بقوة، هذا المثل القديم يصدق على الأستاذ محمود دياب مؤلف الزوبعة، فأنت

حين تشاهد مسرحيته وترى موضوعاته تشعر في نفس الوقت بمدى الحب الذي يكنه لقريته، وإدراكه الحميم لأدق خلجاتها، فهو لا يتاجر بالعاطفة السهلة، ولا بفكرة الجماهير البسيطة الطيبة، ولا يزيف علينا الخير والشر في صورة الأبيض والأسود، ولكنه يقدم لنا عالما غنيا ومركبا يكشف لنا عن الحقيقة البناءة أكثر مما تفعل عشرات المسرحيات التعليمية الطيبة الذكر..».

وكتب عنها فاروق عبد القادر، وكذلك د. أمين العيوطي، والناقد فاروق عبد الوهاب، وغيرهم. ورغم أن كل هؤلاء لا ينتمون إلى مدرسة واحدة، ولا رأي مشترك جامع مانع، إلا أنهم اتفقوا على تلك الموهبة العاصفة التي دخلت عالم المسرح بقوة، مع بعض التحفظات التي أبداها البعض هنا أو هناك، وكذلك ناصبه سعد الدين وهبة العداء، فعندما نشر محمود دياب المسرحية، كتب في مقدمتها الإجراءات التي اتخذت نحو المسرحية، وهي كالتالي:

(بتاريخ ١١ أكتوبر سنة ١٩٦٤ انتهى مؤلف مسرحية الزوبعة من كتابتها

بتاريخ ٤ نوفمبر سنة ١٩٦٤ قدمت إلى لجنة المسرح الحديث

بتاريخ ٧ ديسمبر سنة ١٩٦٤ قدم الأستاذ عبد الفتاح البارودي عضو اللجنة تقريره

بتاريخ ٨ ديسمبر سنة ١٩٦٤ قدم الأستاذ رجاء النقاش عضو اللجنة تقريره

وبتاريخ أول مارس سنة ١٩٦٥ قدم الأستاذ سعد الدين وهبة تقريره الذي ضمنه عبارة وحيدة «لا تصلح..» دون بيان أسباب

في ٢١ نوفمبر ١٩٦٥ أقرت اللجنة _بعد إعادة تشكيلها_ المسرحية نهائيا

عهد بإخراج المسرحية إلى المخرج الشاب محمد مرجان، مخرج المسرح العالمي

تحدد لعرضها ١٥ أبريل سنة ١٩٦٦ على مسرح ٢٦ يوليو بالقاهرة).

وعانت المسرحية في عرضها، فبدأت البروفات في فبراير ١٩٦٦ على خشبة المسرح الحديث، ثم توقفت، وتم إرجاؤها إلى الموسم التالي، لكن عبد الرحيم الزرقاني أخرجها لفرقة إقليمية هي فرقة «البحيرة»، وتبعه المخرج حسين جمعة فأخرجها لفرقة إقليمية أخرى هي فرقة «كفر الشيخ»، ولكن عرض الزرقاني الذي انتقل إلى القاهرة، هو الذي لفت الأنظار إلى محمود دياب، وأصبح واحدا من فرسان المسرح الجدد بلا منازع، وقام بتدوير كافة الأسئلة والمقولات الاجتماعية في كافة نصوصه المسرحية، رغم كافة أشكال التعويق التي راحت تعمل لتعطيل أعماله، بل السطو عليها، كما فعل _ حسب كثيرين_ سعد الدين وهبة، الذي رفض مسرحية «الزوبعة»، ولكنه أعاد صياغتها وإنتاجها في مسرحية «بير السلَّم»، والتي تقوم فكرتها بالضبط على فكرة «الزوبعة»، وقد شاع ذلك الخبر كثيرا، وكتب عنه كثيرون، أبرزهم فاروق عبد القادر الزى أطال في دراسته _عن ذلك الأمر_ في كتابه «غروب شمس الحلم».

أصبح محمود دياب من العلامات البارزة والمؤثرة في المسرح المصري الحديث، يطرح الأسئلة التي طرحت من قبل ولكن بشكل فني متطور، وجاءت مسرحيته «ليالي الحصاد»، التي نشرت _أولا_ في مجلة المسرح الصادرة في يناير ١٩٦٧، ليتأكد حضوره بشكل لا تنازع عليه، ولا غبار يلفه، وظل يكتب للمسرح نصوصا فريدة، ذات مذاق انحيازي واضح لكافة قضايا العدل الاجتماعي والحرية المطلقة والاستقلال الوطني، فكتب مسرحيات «باب الفتوح»، و«الهلافيت» ـ و«أرض لا تنبت الزهور»، و«رجل طيب في ثلاث حكايات»، وغيرها من نصوص أخرى، أعيق بعضها عن الوصول إلى

خشبة المسرح، ووصل بعض آخر إلى الجمهور، حتى مسرحيته «رسول من قرية تميرة»، والتي وقفت بشكل قاطع في وجه الحلول الاستسلامية مع إسرائيل.

هذا بالإضافة إلى نصوصه السردية العبقرية، مثل روايته السير ذاتية «أحزان مدينة.. طفل في الحي العربي»، وروايته الأخرى «الظلال في الجانب الآخر»، والتي أخرجها للسينما المخرج الفلسطيني غالب شعث عام ١٩٧٢، ولعب أدوارها محمود ياسين ومحمد حمام ونجلاء فتحي وأحمد مرعي، وبالإضافة إلى ذلك كتب قصصا قصيرة غير قصص مجموعته الأولى، ولم تجمع تلك القصص في كتاب.

المأساة التي تعيشها نصوص محمود دياب العظيم، ليست مطروحة على وجه الإطلاق أمام القارئ، وقيل بأن هناك مشاكل إجرائية، حيث أنه قد تم السعي بالفعل لنشر أعماله المسرحية في الهيئة المصرية العامة للكتاب ونشر روايته «أحزان مدينة»، ولكن لم يتم الوصول إلى ابنته هالة التي تعيش في أمريكا، ومن هنا أصبحنا أمام وضع معقد للغاية، فلا أحد بادر من قبل في طبع ونشر تراث محمود دياب السردي والمسرحي، وعندما تمت مبادرة ما، كان الطرف الآخر غير موجود، رغم أن مسرحيات وإبداعات محمود دياب لا تنفصل بأي حال من الأحوال عن عصر الانتصارات الفنية العميقة والطليعية، ولا غنى عنها لأي باحث أو قارئ بشكل عام.

حسين شفيق المصري،

أبو نواس العصري في مشعلقاته وحكاياته

واللغة الدارجة المهدورة عمدا في الأجواء الرسمية

منذ أن كان عبد الله النديم، الشاعر والناثر والقاص والأديب يوزّع أشكال مقاومته على الناس، بدأت تنحلّ عقدة المصريين في تحويل كل ما هو متاح على اللسان، ليصبح ذلك المتاح أشكالا من الكتابة، تلك الكتابة التي كان يطلقها النديم على هيئة شعر وقصص وحواريات ومقالات ومقامات وأغنيات وأناشيد وخطب، وصارت كتاباته يتناقلها الناس في كل مكان وفي كل زمان، ليصبح النديم وكتاباته وحياته رمزا للرجل العادي، والذي صار عبقريا، وصار هو الأقدر على التعبير عن الطبقات الشعبية في أفراحها وأحزانها وسلوكياتها الاجتماعية، والأهم من كل ذلك كان في تمرده وثورته على السلطات القامعة والمانعة للخير وسعادة المواطنين، إذ كان هو لسان حال الناس الغلابة في زمانه وفي الأزمنة التي جاءت بعده.

ولم تكن حركة عبد الله النديم هذه، حركة عابرة أو مؤقتة أو غير لافتة للنظر، ولكنها تركت أثرا بالغ العمق في الحركة الأدبية والثقافية والشعبية، للدرجة التي راح الناس يرددون بعض ما كان النديم يكتبه ويطلقه بين الناس مثل «شرم برم حالي غلبان»، أو «أنا الأديب الأدباتي»، وكان ذلك الانتشار الذي حققته حركة النديم يعبّر عن رغبة عارمة لدى طبقات وطوائف الشعب الكادحة عموما، تلك الطبقات والطوائف التي ملّت وكلّت من اللهجات واللغات المفروضة عليها من أعلى، ومن مستثمري اللغة والشعر والنثر والدين، وصارت تلك اللغة وذلك الشعر يفارق الناس تماما، وكأنه يعبّر عن ناس آخرين، وعن أحوال اجتماعية وسياسية وثقافية أخرى، فجاء النديم

ليعزف على أوتار شبه مهجورة ومستبعدة.

ورغم انتشار أشعار وحكايات وقصص النديم منذ أوائل القرن العشرين، وتداولها بشكل واسع في الأروقة السياسية والشعبية، إلا أن السلطات الثقافية والسياسية والدينية تجاهلت ذلك الانتشار بشكل واضح وغريب، وكأن ذلك النديم وشعره لم يكونا موجودين، وكأن تلك القصص والحكايات والحواريات لم تبدع من الأساس، عدا عباس محمود العقاد، وهو كان أكبر الكتّاب في ذلك الحين، وأعلى الأصوات في الأدب والسياسة والثقافة عموما، الذي يكتب كتابا تحت عنوان «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي»، ويصدره عام ١٩٣٧، ويدرج فيه بضعة شعراء من طراز حافظ إبراهيم وحفني ناصف وتوفيق البكري ومحمود سامي البارودي وغيرهم، ويفرد فصلا فيه عن عبد الله النديم ويعيّن دوره في الحركة الشعرية المصرية، كما يثني على حركة تمرده في ذلك الحين.

ورغم أن العقاد أثنى على النديم، وعظّم من شأن شعره، إلا أن الثقافة الرسمية، والمدعومة بكهنوت يشبه كهنوت المشايخ والقساوسة الجامدين، كانت تحاربه بقوة، ولم تقتصر تلك الحرب الشعواء على النديم فقط وشعره وكل ما كتب، بل امتدت الحرب لتشمل كل ما يكتب بالعامية البسيطة والمركبة والمبدعة، اللغة أو اللهجة التي يستطيع الناس أن يبدعوا فيها وبها ومعها، ويستطيع أي عابر سبيل أن يعبّر عن نفسه وعن أحواله بها ب«فصاحة»، فالفصاحة لا تخص اللغة الرسمية، تلك اللغة التي تلجأ إلى القواميس والمعاجم دون تطويرها، ودون إخضاعها لحركة المجتمع.

من هنا نشأت حركة تالية وقوية ذات صوت احتجاجي أصيل، وتجاوزت تلك الحركة مساحة الشعر والحواريات، لتمتد إلى المسرح والغناء والروايات،

وأصبح محمود بيرم التونسي وبديع خيري_مثلا_ نجوما في سماء الأدب والشعر، ولكن السلطات السياسية والثقافية والدينية لاحقتهما، وعلى وجه الخصوص بيرم التونسي حتى تم طرده من البلاد، وفي ذلك الطرد ساهم رأس البلاد نفسه، أى الملك فؤاد الذى نال منه بيرم وجعله أمثولة، وراح الناس ينشدون أشعار بيرم الهجائية في الملك، كذلك دخل الشيخ محمد بخيت مفتي الديار المصرية معركة لصالح الملك والانجليز ضد بيرم التونسي، وكان الشيخ يعارض الوفد الوطني الذي ذهب للمطالبة بالاستقلال الوطني في ١٣ نوفمبر ١٩١٨، أي قبيل ثورة ١٩١٩، ويحتال الشيخ بخيت ويتهم بيرم بالكفر والإلحاد، فلم يسكت بيرم، وكتب ضده ما أصبح الشعب يردده ضد المفتى:

(أول ما نبدي القول نصلّي على النبي

نبي وطني يلعن أبوك يا بخيت

تاني كلام وفد مصر بلادنا

ولع شموعه والتقى الكبريت

تلاتين سنة يا مصر واحنا في ضلمة

لما حدايتنا ربّت الكتاكيت..)

ويستمر التونسي في قصيدته، ويوجه إهانات متعددة للسلطات السياسية، وللكهنوت الديني، وفي ذلك السياق يشكّل خطرا على الشعر الرسمي والذي يطلقون عليه شعر الفصحى، للدرجة التي يجهر_فيها_ بذلك أكبر شعراء ذلك العصر، وهو أحمد شوقي بك، والذي نال لقب أمير الشعراء العرب.

لم يقتصر بيرم على الشعر والزجل فقط، بل كتب الأغاني والأوبريتات والمسرحيات، وتطوّر الأمر ليكتب ما يشبه السور القرآنية، ولكنه سرعان ما تنكر لتلك السور، وكان يغضب في أواخر حياته عندما كان البعض يذكره

بها حيث أن بيرم التونسي كان يتمتع بروح وثقافة صوفية عميقة وواسعة، وله كتابات في ذلك الشأن لم تطبع وتنشر في مصر، ولكنها طبعت ونشرت في مجلدين في تونس، ولم تنل تلك الكتابات أي اهتمام مصري، وذلك لا يعود لعدم اهتمام المصريين بها، ولكن ذلك يعود لعدم توفر تلك الكتابات، وهذا شيء معيب جدا، لأن هذه الكتابات لابد أن تكون بين أيدي المصريين أولا، ثم تصبح بعد ذلك لدى الآخرين، وليتنا نتنبه لتلك الكتابات المهمة ونعيد نشرها في إحدى مؤسسات وزارة الثقافة الموقرة حتى نتفادى ذلك العوار المقيم بيننا والساكن فينا.

لا أريد أن أسهب في سرد وقائع تطور وتمكن ونمو شكل ومضمون الكتابة باللهجة العامية وانتشارها بشكل واسع، والاستعدادات القصوى والصحيّة لتلقي الناس عموما لها، من هنا تطورت الحركة الغنائية بشكل لافت، فكان الشيخ سيد درويش أحد عباقرة الفن الموسيقي في مصر والعالم العربي، وكذلك المطربة أم كلثوم التي فاقت شهرتها حدودا بعيدة، وطلبتها الجماهير العربية بعدما انتشر صيتها كثيرا، وحول وبعد سيد درويش وأم كلثوم نشأت حركة تمثيل وتأليف مسرحية واسعة، فكان بديع خيري وعباس علام وعبد الرحمن رشدي وأمين صدقي وسعيد عبده ومحمود كامل وغيرهم.

وفي عام ١٩٢٢ صدر كتاب سردي عنوانه «مذكرات عربجي» ، بقلم مستعار للأسطى محمود «أبو حنفي»، وكتب مقدمته الكاتب الصحفي فكري أباظة، وهناك التباس في مؤلف الكتاب، هناك من يؤكدون بأن الكتاب من تأليف فكري أباظة، وهناك من يقولون بأنه من تأليف الفنان سليمان نجيب، وبعيدا عن قصة المؤلف، فالكتاب كله كتب بالعامية الدارجة، ومنذ أول صفحة في الكتاب، تطالعنا اللغة الدارجة بوضوح وقوة، فهاهو الأسطى

محمود أبو حنفي يكتب رسالة إلى فكري أباظة، ويبدأها ب: «سيدي الأستاذ النابغة.. محسوبك كاتب هذا_الأسطى حنفي أبو محمود_ من كان له الشرف أن يقلّك في عربته مرارا...»، وفي النهاية يقول له: «..إنك كريم يا أستاذ طالما جدت عليّ بضعف ما أستحقه في (التوصيلة) لأن نظرك البعيد يرى أن بجانب البهايم أكل العيال، ومن كان من أخلاقه الكرم والبحبحة فلا أظن أن يضنّ على حوذيه القديم بما يطلبه...».

وإذا كانت المقدمة تنطوي على بعض اللبس بين اللغة الدارجة، أي لغة العامة، واللغة الرسمية، فإن متن المذكرات كانت يغلب عليه استخدام العامية بطلاقة، ويسرد فيها بداياته ونشأته وكافة المعوقات التي مرّت بها حياته، وكذلك يوجه سلسلة من الانتقادات الصريحة والواضحة لبعض الظواهر الاجتماعية والسياسية، ويستخدم المؤلف مفردات ومصطلحات من المعجم الشعبي المهمل والمهجور من قبل السلطات الثقافية الرسمية، فيقول على سبيل المثال في المذكرة الثانية ما يدلّ على ذلك: «.. فكم يخفي الليل تحت ستاره سكران _ألسطه_ يركب مع الواحد منّا ويأمره بالسير وبعد ذلك (يتلوق) فلا يمكن حتى للإسعاف أن تعرف منطق لسانه ولا أين يسكن..»، ويستطرد أبو حنفي في سرد حكاياته وانتقاداته وقصصه، ونجده يستخدم مفردات أخرى من طراز «نصف لبه، دلق، الزبون، كلنا في الهوى سوا، قطقوطه، حبوب، توصيلات..»، وكل ما يخطر وما لا يخطر على بالنا من ذلك المعجم الشعبي المستبعد من متوننا الرسمية، وتلك قضية بعيدة الخطر، وتمتد حتى تصبح قضية غريبة ومدهشة، إذ أن شعراء العامية وكتّابها ظلوا ومازالوا مستبعدين من كثير من المحافل الرسمية والجوائز المستحقة، حتى ملتقى الشعر العربي الذي يقام في المجلس الأعلى للثقافة،

يستبعد منه كل شعراء العامية، ولا يكونوا مدرجين بشكل مطلق في قائمة المتسابقين على الحصول على جائزة الملتقى، وهذا موقف مدهش وغريب إلى درجة الشيزوفرينيا الثقافية، حيث أن شعر العامية أكثر انتشارا في مصر، من شعر اللغة الرسمية!

وإذا كان بعض الشعراء والزجالين الكبار نالوا حظوظا من الشهرة والانتشار، مثل بيرم التونسي وبديع خيري وصلاح جاهين وفؤاد حداد وعبد الرحمن الأبنودي وسيد حجاب وفؤاد قاعود، فهناك شعراء نسيتهم الذاكرة تماما، ولم تسع مؤسسة رسمية أو غير رسمية لإعادة طبع ونشر أعمالهم، والقائمة تتكدس وتزدحم، ومن هؤلاء الشاعر محمد عبد المنعم، الشهير ب«أبو بثينة»، والشاعر السكندري ميلاد واصف مؤلف ديوان «البلبل الشاكي»، والذي قدّمه الكاتب محمود تيمور، ومن أبرز هؤلاء الشعراء حسين شفيق المصري، الشهير ب«أبو نوّاس الجديد»، وقد حنّت علينا الهيئة العامة لقصور الثقافة وطبعت ونشرت مختارات له، كان قد جمعها صديقاه وتلميذاه «أبو بثينة»، و«محمد صلاح الدين»، وكتب مقدمة الطبعة الجديدة الشاعر ياسر قطامش، وصدرت تلك الطبعة عام ٢٠١١، وماعدا ذلك فلا طبعات جديدة من إصداراته، كذلك مقالاته وأشعاره التي نشرها على مدى حياته، منذ أن بدأ الكتابة والصحافة والشعر منذ أواخر القرن التاسع عشر، حيث أنه ولد عام ١٨٨٢، أي في عام الثورة العرابية، والعام الذي هيمن فيه الانجليز على مصر، وكان ينحدر من أب تركي، ولكن سرعان ما تمصّر، وهنا يوجد تشابه بينه وبين بيرم التونسي الذي صار مصريا حتى النخاع.

وعاش حسين المصري طفولته وصباه حياة قاسية، فلقد أضاع والده ثروته كاملة، وبدد الأراضي الزراعية التي كان يملكها في محافظة القليوبية_كما يروي

عنه صديقه وتلميذه أبو بثينة_ لذلك لم يتم تعليمه في المرحلة الابتدائية التي تلقاها في مدرسة أم عباس، فلقد أصيب بمرض في عينيه، وعولج بعلاج أهل الريف فكاد يذهب بصره، ويؤكد أبو بثينة بأن بصره ذهب فعلا، ولكنه عاد رويدا رويدا.

وبعيدا عن سرد وقائع حياته الأولى المأساوية، شرع الصبي في قراءة كتب الأدب والشعر، وعكف على دراستها بشكل جيد، والاستفادة منها استفادة بالغة كما يحكي رواة حياته، وأصبح عمودا عتيدا في اللغة، ويقول أبو بثينة إنه رأى الشاعر أحمد شوقي وهو يكلفه بجمع أوزان الشعر غير المألوف، ثم يكتب على منوالها، ومن ثم كان شوقي يسير خلف ذلك الصبي، وبعد فترة من الزمان، اشتغل الفتى مصححا لمجلة طبية، ثم عمل مع الشاعر خليل مطران في جريدة «الجوائب»، وتنقل بعد ذلك في أكثر من جريدة وفي أكثر من مجلة، ولأنه كان ساخرا بطبعه، ابتكر بعض الأساليب اللغوية الفكاهية، وكان على رأسها «الشعر الحلمنتيشي»، وهو الشعر الذي يسير على خطى اللغة الرسمية العربية، ولكنها بمفردات عامية، وعادة ما تنطوي على مواقف مدهشة وغرائبية، وكذلك اشترك في التأليف المسرحي ووضع لفرقة نجيب الريحاني كثيرا من المسرحيات التي راجت وقتها ونجحت نجاحا كبيرا، مثل مسرحيات «ريا وسكينة»، و«آنست»، و«وأفوتك ليه».

واشترك في مجلة «كل شيء»، وكان يكتب فيها صفحة أو صفحتين تحت عنوان «مذكرات فضولي»، تلك المذكرات التي كان يأتي فيها بأخبار مذهلة في السياسة والأدب والاجتماعيات، ولو نشرت هذه المذكرات، لفاقت كل ما كتب في الأدب الساخر، ولكن لم ينتبه أحد أو مؤسسة لذلك العملاق الذي أدهش الدنيا كلها، ومات عام ١٩٤٨ شبه وحيد وشبه أعمى، وكتب آخر

مقالاته يصف حاله ويرثي نفسه في مقال عنوانه «قهقهة القرود»، جاء فيه:

«... طلب إليّ الأستاذ عمر عبد العزيز، بلسان ولدي الأستاذ أبو بثينة أن أكتب شيئا لقراء هذه المجلة، مجلة (اضحك)، وهذا الطلب في حد ذاته مضحك، بل هو نكتة، لأن الأستاذ عمر _أمتعه الله بشبابه يظن أن الشيخوخة لا تقتل روح المرح، فهو مازال على اعتقاده أن حسين شفيق المصري الذي كان (يضحك الطوب) يستطيع في سنة ١٩٤٨ ما كان يستطيعه في سنة ١٩٢٠ وما قبلها وما بعدها.

لقد كان الشباب يملي عليّ النكتة الحلوة، ويهيئ لي مجال المرح حتى لتكاد الصفحة التي أكتب فيها تضحك (لزغزغة) القلم، أما اليوم، وقد كفّ البصر، ووهن البدن، فإن النكتة تنفر من ذلك الشيخ الأعمى الحبيس، الواجم وجوم الصنم، الساكن سكون الموتى، وليس له من إمارات الحياة إلا ذلك الدخان المتصاعد من فمه، فهو يأكل ويشرب ويدخن ويصرخ كالوابور، يفعل كل هذا وهو معدوم الشعور.

وكيف تخطر النكتة ببال رجل لا يلقي بالا إلا لنغز في الأمعاء وتفكك في الأوصال، ودق في العروق، وخفقان في القلب لو اشتد قليلا لأراح صاحبه وأراح من حوله.

تريدون أن أكتب (لأضحك) شيئا يتفكه به القراء؟؟!!.. وأنا مهما أوتيت من القدرة على الإضحاك فلست بمستطيع أن أضحكهم بقدر ما يضحكون لو أنهم رأوني رأي العين، هاتوا قراءكم ليروا كيف أمضغ الطعام بفكين كجيوش اليهود بعد تجريدها من السلاح، هاتوا قراءكم ليروا كيف أخلع طقم الأسنان فأصبح كالمتنكر يتعذر على أقرب الناس إليّ أن يعرفني، وليسمعوا كيف إذا خلعت هذا الطقم أنطق السين مشوبة بصفير يزيل ما بينها وبين الشين

من فارق كبير.. هاتوا قراءكم ليروا كيف أمشي في الحجرة كالأتان المقيدة لا تستطيع (برطعة) ولا رمحا.. ثم هاتوهم ليسمعوني إذا ضحكت، وأنا كفيل بأن تضحكوا لضحكي.. ألا يضحك الناس إذا سمعوا قهقهة القرود؟؟».

هكذا رثى حسين شفيق المصري نفسه قبيل رحيله بأسابيع قليلة، وكان قد أملى مقاله_هذا_ الأخير على تلميذه «أبو بثينة»، بعد أن ملأ الدنيا شعرا ونثرا واحتجاجا وتمردا وسخرية وفكاهة، وكان أحد أعلام الكتابة الساخرة في مصر، ونستطيع أن نقول بأنه كان صاحب مدرسة في التعبير، لا تقلّ بأي شكل من الأشكال عن مدرسة بيرم أو مدرسة بديع، وكانت له إبداعاته المرموقة، وكانت إحدى مآثره قصائده أو زجلياته المشهورة باسم «المشعلقات»، والتي كتبها كمعارضة للمعلقات الجاهلية، وأبدع فيها إبداعا ليس له شبه، وفي إحدى المشعلقات التي يعارض فيها معلقة «طرفة بن العبد البكري»، والتي كان مطلعها:

(لخولة أطلال ببرقة ثهمد

تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد)

يقول المصري:

(لزينب دكان بحارة منجد

تلوح بها أقفاص عيش مقدد

وقوفا بها صحبي، عليّ هزارها

يقولون لا تقطع هزارك واقعد

أنا الرجل الساهي الذي تعرفونه

حويط كجن العطفة المتلبد

فمالي أراني وابن عمي مصطفى

متى أدن منها ينأ عنها ويبعد

يقول وقد ألقى الرغيف وسابني

ألست ترى جوزها عويس بن أحمد

فلما تناغشنا الغداة وهزرت

معانا وأعطتنا «برولا» بموعد

رأت زوجها يدنو فغطت بزازها

بشال طويل كالملاية أسود

وقالت يا لهوي جتكوا نيله امشوا من هنا

أفندية إيه دول جوزي شايف دا شيء ردي

فأقبل زوج البنت يلعن أمها

ويسعى إلينا بالمداس المهربد).....

وعلى هذا المنوال تسير مشعلقات حسين شفيق المصري، والتي يتطرق فيها إلى قضايا اجتماعية وسياسية وثقافية تعكس ذلك العصر الذي كان يعيش فيه، فضلا عن طاقة الإمتاع التي تحملها تلك المشعلقات، وللأسف لم أجد دارسا واحدا تعرّض لذلك النوع من الكتابة، رغم أن كثيرين اقتدوا به وكتبوه وروجوه، وترك أثرا بالغا عند شعراء آخرين، ولكن مازالت السلطات الثقافية الرسمية، تنأى بعيييييييدا عن تناول تلك الظواهر الفنية الفريدة في تاريخنا الأدبي والثقافي والإبداعي.

وقبل أن نطوي صفحة ذلك الشاعر والأديب والكاتب الصحفي الفريد، والذي أعتبره أحد الكنوز الخبيئة فعلا في التراث الثقافي المصري، لا بد أن أنوّه إلى كتابه السردي الحكائي العجائبي، وهو «الحاج درويش وأم إسماعيل» وكتب على غلافه «حوادث وآراء»، وهو كتاب ينطوي على حكايات وأفكار

وآراء يرويها الحاج درويش والسيدة أم إسماعيل، وتأتي الحكايات في محض لغة شعبية، تكاد تكون لغة أهل الحواري والأرصفة والصنايعية والأزقة، وربما يكون الحاج درويش هو نفسه حسين شفيق المصري، فهناك تطابق بين قصة حياة درويش، وقصة حياة المصري، حيث أن الاثنين ينحدران من أصل تركي، وكما أضاع والد حسين ثروته كلها، وترك ولده خاليا من أي ثروات أو خبرات، كذلك كانت حياة الحاج درويش، ولا تختلف حياة أم إسماعيل التي يصفها بأنها صارت «شردوحة»، بعد أن تنصّلت من زيجتها التركية، وخلعت كل أثواب «الأبهّة»، وارتدت ثوبها المصري الأصيل.

والحكايات التي وردت في الكتاب، هي تسجيل فني محض لأحداث وقعت في الحرب الأولى وما بعدها، وفيها أشكال من التحريض السياسي لأبناء البلد بألا يخافوا الانجليز، كما يتطرق إلى قضايا اجتماعية تتحدث عن البطالة والجهل والجوع الذي كان متفشيا في البلاد آنذاك، ويحكي المصري حكاياته مستخدما كافة المفردات الشعبية القح، تلك المفردات التي تدلّ على منحى لغوي حاد، ذلك المنحى الذي تنكره القواميس والمعاجم والمجمع اللغوي، ورغم السلطات الرسمية التي تقف في وجه تلك اللغة وفنونها، فإن تلك الفنون تتطور يوما بعد يوم، وتنمو في أشكال غنائية ومسرحية وشعرية وروائية، وفي النهاية لا يسعنا سوى الانتباه لذلك العملاق المدفون_عن عمد_ في بطون المجلات والصحف التي كادت تندثر، المطلوب من مؤسساتنا «الموقرة»، التابعة لوزارة الثقافة أن تنتبه لذلك الطود الذي يقتله التجاهل، والقاتل معلوم، وهو الذي يختبئ في مقاعد ومكاتب وزارتنا الرشيدة.



الفصل السابع عشر

صلاح ذهني

أحد شهداء القصة القصيرة

في ٢٦ أكتوبر عام ١٩٣٥، كتب المسرحي والقاص توفيق الحكيم رسالة إلى كاتب شاب لم يتجاوز _آنذاك_ الخامسة والعشرين من عمره، وكانت الرسالة بمثابة مقدمة طريفة وحويطة للمجموعة القصصية الأولى «الدرجة الثانية»، لذلك الشاب الذي يدعى صلاح الدين ذهني، والذي صار فيما بعد أحد نجوم الكتابة القصصية والصحفية على حد سواء، ثم غادر عالمنا عام ١٩٥٣، أي قبل أن يتم عامه الثالث والأربعين، وقد ترك للمكتبة العربية عددا من المجموعات القصصية والكتب النقدية والفكرية ومئات من المواد الأدبية الأخرى المنشورة في الصحف والمجلات دون أن تضمها كتب، ومازالت حتى الآن تعاني من التجاهل والنسيان رغم أهميتها.

في رسالة توفيق الحكيم _الكاتب الراسخ والمخضرم_، للكاتب الشاب، راح توفيق الحكيم يلف ويدور دون أن يتورط في إبداء أي وجهة نظر واضحة، وكان واضحا أنه يهرب من وجهة النظر تلك، وكأنه لم يقرأ أي قصة من المجموعة التي كتب بصددها تلك الرسالة، ولكن اسم توفيق الحكيم كان بوابة إلى الدخول في الحياة الأدبية بالنسبة لأي كاتب في ذلك الوقت، كتب الحكيم في مستهل رسالته: «عزيزي الأديب صلاح الدين ذهني، أهو اختيار مقصود أن تطلب مقدمة إلى رجل يكره المقدمات؟ أم هو حب المخاطرة أغراك أن تلقي بكتابك بين يدي رجل تعلم أنه يقول ما لا يسرك؟.. أنك ترجو مني أن أكون صريحا، وأن أطلق قلمي حرا إلى غير حد في النقد أو الذم، لأنك كما تقول لي دائما تفهم كل الفهم أني لست ممن يتقيدون بشيء إلا الحق،

وأنك تقبل مني كل كلام حتى لو قلت: أيها الناس، لا تقرأوا هذا الكتاب..»، وبعد كلام من هذا النوع المتعالي والفضفاض جدا، أنهى الحكيم رسالته بقوله: «أنك إن كنت أديبا حقا فإنك سائر في الطريق حتما إلى أن تصل، دون أن يستوقفك نبح نابح ولا تغريد طائر، فإن كيان الأديب الحق، ككل شيء حق، لا يمكن أن يقوم على ألفاظ مادح، ولا أن ينهدم لكلمات قادح..».

هكذا كتب توفيق الحكيم أفكارا عامة، من الممكن أن تتقدم أي كتابة، ولكن هذا لم يحبط كاتبنا الشاب، بل أصرّ على وضع هذا الكلام الإنشائي في صدر مجموعته، وهذا لأن الحكيم كان يمثّل سلطة أدبية واسعة، وأي كلام منه سيكون مفيدا، حتى لو كان بعيدا عن أي رأي يخص الكاتب والكتابة، وحرص ذهني أن يكتب مقدمة تالية لمقدمة الحكيم، يثني على أستاذه قائلا: «ثلاثة أشياء أوصاني بها أستاذي توفيق الحكيم، أن أقرأ كثيرا، وأن أفكر كثيرا، وإن كتبت يوما فيجب أن أحذر المديح، ولا زلت أذكر إلى اليوم جملة قالها لي في رسالة: فكّر كثيرا، فإن التفكير خفي، يظهر يوما على الورق..»، وراح ذهني يسترسل في إيضاحاته بالنسبة لما آلت إليها نصائح توفيق الحكيم، وما استجاب له، وما لم يستجب له من تلك النصائح، ولكنه تجاهل تماما التجاهل الذي أولاه الحكيم لقصصه، ولم يخض في ذلك الأمر على وجه الإطلاق، ولكنه راح يحدّث القارئ عن حريته_أي القارئ_ في تلقي تلك القصص بالروح التي تناسب مزاجه وتوجهاته وثقافته، وهو لن يغض بأي مآل سوف يحدث بين القارئ وتلك القصص.

وبعد صدور المجموعة لاقت بعض ترحيب من كتّاب ونقّاد ذلك الزمان، فالقصص كانت تنطوي على كثير من الجدّية، وكانت تحاول أن تتبوأ منصة التجديد في ذلك الوقت، وكانت نبرة الواقعية بدأت في الانتشار، وذلك على

بد أحد المجددين الكبار في ذلك الوقت، وهو الكاتب إبراهيم المصري، والذي كان يكتب عن كتّاب غربيين كانوا مبشرين بالأدب الواقعي، والواقعية في ذلك الزمان كانت تأخذ وجوها متعددة، وكان جهد صلاح الدين ذهني واضحا، ففي تلك المجموعة ابتدع شكل القصة المبنية على رسائل بين الأبطال، وأعتقد أن أحدا من الذين سبقوه لم يكتبها على النحو الذي جاءت به قصته، وربما لم يكتبها أحد قبله على الإطلاق، وعنوان القصة «رسائل»، وتقنية الرسائل في الكتابة القصصية توحي بتغلغل البعد الواقعي في بواكير ذهني، فضلا عن متن الموضوعات التي كانت تطرحها القصص، إذ كانت تتطرق إلى الأوضاع الاجتماعية التي كانت تمر بها البلاد في ذلك الوقت، وهو أحد المؤمنين بقوة بأن العمل الإبداعي انعكاس جدلي للحياة السياسية والاجتماعية والفكرية بكافة أشكالها، كما وضح ذلك في كتابه الرائد «مصر بين الاحتلال والثورة».

بعد هذا الكتاب القصصي الأول، أصدر مجموعته الثانية، وهي «رئيس التحرير»، وكان قد عمل في الصحافة، وقدّم لهذه المجموعة الشاعر الرومانسي الكبير إبراهيم ناجي، واحتفى ناجي بكتابة ذهني بشكل كبير، إذ قال في مستهل مقدمته: «دعاني لكتابة هذه المقدمة أمران: الأول أن لي مع مؤلف هذا الكتاب قصة لا يعرفها هو، وهي قصة تعارفي به بدون أن أراه وكيف كانت، لي شغف شخصي بالقصة القصيرة، وأنا أعنى بجمع أحسن القصص العالمية وعندي اليوم مجموعة كبيرة منها، ولذلك كنت دائما أتتبع وأقرأ كل القصص التي تكتب في مصر والشرق، ولم تفتني مجلة ولا جريدة من أرقاها إلى أسخفها.. وكنت أقرأ في أرقى المجلات سخفا شنيعا وأعثر في أسخف المجلات على قصص تدل على عبقرية مدفونة، فكنت آسف لهذا كل الأسف..»، وبعد استرسال ناجي في إيضاح اهتمامه بفن القصة القصيرة،

راح يحدثنا عن قصته مع ذلك الكاتب الشاب، فقال: «ذات مساء لا أنساه ذهبت لأشتري قصصا جديدة من تأليف الكاتب العالمي سومر ست موجهام، فوجدت في واجهة المكتبة (الدرجة الثامنة) فاشتريته فيما اشتريت ذاك المساء.. ولما أويت لمضجعي تناولت كتاب موجهام، فقرأت قصة في أوله، ثم استولى عليّ النعاس، فتناولت كتاب (الدرجة الثامنة) تناولا آليا، فلم أكد أتلو بعض سطوره حتى طار النعاس تماما!. من المؤلف؟ صلاح ذهني؟، إني لا أعرف هذا الكاتب، كيف فاتني أن أعرفه؟ لا بأس يا نفسي سنعرفه دائما بعد اليوم، ولم أمض بضع صفحات حتى رأيت ذكاء الكاتب يلمع في كل سطر، ومحاولته للخلق والابتكار تظهر في كل جملة... وكان أثر الثقافة باديا ملموسا..»

وعلى هذا المنوال جاءت مقدمة ناجي، والتي لام فيها توفيق الحكيم قائلا: «..ومن الذي قدمه؟ توفيق الحكيم! ولكنه قدمه تقدمة الخائف الحذر.. عتبت على توفيق في نفسي، فتوفيق موطد الشهرة، بعيد الصيت، ثم يخاف؟ وهذا كاتب يقدم باكورته، وكل باكورة بالطبع هي في سبيل النضوج ولكن ينقصها الجو والماء والشمس والظل والأيدي التي تتعهدها حتى النضوج!»، وبعد ذلك راح ناجي يقدم قراءات سريعة للمنحى الفني الذي جاءت عليه قصص ذهني، وفي الوقت ذاته يقدم درسا في أخلاقيات التقديم والتشجيع والتبني_على عكس الحكيم_، ذلك الدرس الذي دفع صلاح ذهني إلى الأمام، وجعل قصصه مقروءة ومنتبه إليها.

لا بد أن ننوه هنا على جوانب أخرى كانت مصاحبة لتلك الإصدارات، وقبلها وبعدها، فهو قد بدأ حياته الأدبية وهو في المدارس الثانوية، وكان يكتب لجريدة السياسة كثيرا من تلخيصات لحياة أدباء عالميين كبار،

مثل الكاتب الأيرلندي برنارد شو، بعدها راح ينشر في الجريدة المناهضة «الأسبوع»، وجدير بالذكر أن الصحيفتين كانتا تنشران له على التوازي، وذلك لأن قلمه الأدبي والثقافي كان متميزا جدا، ثم راح ينشر في جريدة الوادي التي كان يترأس تحريرها د. طه حسين، وبدأ نشر قصصه الأولى فيها، وبعد المرحلة الثانوية التحق بكلية الحقوق، ولكنه لم يكمل في الحقوق، وعمل كاتبا في أحد السجون، واقترب كثيرا من حياة البائسين والمجرمين، مما ملأه بمعرفة حيوات غريبة ومذهلة لقطاع من المجتمع يكاد يكون منبوذا، بل قطاع منبوذ فعلا، وسوف نلاحظ أثر تلك التجربة في كثير من قصصه فيما بعد، والتحق بعد ذلك بكلية الآداب، وحصل على الليسانس في قسم التاريخ، وأعد دراسة عن الأوبرا، وأتاحت له تلك الدراسة التطواف في بعض دول العالم الأوروبية، ولعبت تلك السياحة دورا كبيرا في عوالم قصصه، خاصة كتابه «الأيام الجميلة» وهو عبارة عن تجارب عاشها الكاتب في مختلف عواصم العالم، مثل باريس وإيطاليا وانجلترا، وفيها إطلالات واقعية وحقيقية وعادلة عن تلك البلاد، ويكتب ساخرا عن الذين ذهبوا إلى هناك، وجاءوا ليطلقوا كثيرا من الأكاذيب، وكان صلاح الدين ذهني ينشر موضوعاته تلك في أعلى المجلات والصحف توزيعا ومقروءية، مما جعله أحد أهم الكتّاب المعروفين في ذلك الوقت.

ثم عمل بعد ذلك سكرتيرا لدار الأوبرا بجوار الفنان سليمان نجيب، والذي كتب عنه في كتابه القصصي «ضحكة إبليس» قائلا: «..كنا متجاورين مكتبه في غرفة خارج غرفتي التي لم أقفل بابها بيني وبينه يوما من الأيام، وكنت أحادثه بصوت عال وحينما أريد أنزه عيني أناديه لأتمم ما بدأته من قصة وحديث.. وحينما تعاشر صلاحا رحمه الله تتذكر توا المثل العربي

الدارج الذي يقول: قال مالك مربي، قال من عند ربي..»، ويسترسل سليمان نجيب _الذي مات بعد أن كتب تلك المقدمة، فلم يرها منشورة_ في وصف فضائل صلاح ذهني، وأطرى على جديته وثقافته وحساسيته التي عرفها عن قرب في دار الأوبرا.

بعد مجموعة «رئيس التحرير»، أصدر ذهني مجموعته اللافتة «أقوى من الحب» عام ١٩٤٨، ورغم رومانسية العنوان، إلا أنه كان ضالعا في الإيغال في الكتابة الواقعية، وكان قد وثق من نفسه أكثر، ورسخت شهرته في عالم الأدب والصحافة والثقافة، فلم يلجأ إلى أحد لتقديمه، بل كتب هو المقدمة والتي يقول فيها «..إنني أستطيع أن أملأ بضع الصفحات المحددة للمقدمة في حديث لا يغنيك ولا يضيرني عن تاريخ القصة وعن مكانها في الأدب، وعن تطورها، وعن عشرات المواضيع التي لا تتصل من قريب ولا بعيد بما سوف تقرأه بعد لحظات حين تنتهي من تلك السطور.. فعلمك بتطور القصة ومكانها في الأدب لن ينفع شيئا في تهيئتك لقراءة القصة.. إن كتابا في تاريخ الموسيقى قد يفيدك في الحديث عن لحن أو موسيقار.. ولكنه لن يسبغ في أذنك نغما باردا ولو كان مؤلفه موضوع فصل كامل بين تاريخ المؤلفين..».

ولم يأت كتابة تلك المقدمة من فراغ، بل كان صلاح ذهني يكتب في تاريخ الفن القصصي باستمرار، وقدّم تجربة نقدية في غاية الأهمية، وهي تجربة رائدة، وتكاد تكون مجهولة، إن لم تكن مجهولة بالفعل، بل مستبعدة كذلك، ولم أرها كمرجع لدى الباحثين الذين يتناولون تطور الفن القصصي في مصر، رغم أن أحد المستشرقين الكبار والذي كان مشغولا بدرجة كبيرة بتطور الفن القصصي في مصر، هو الذي قدمها، ومن العيب أن يتجاهل الباحثون ذلك الكتاب النقدي الرائد والمهم، والذي صدر عام ١٩٤٠ تحت عنوان «مصر بين

الاحتلال والثورة»، وأثنى عليه المستشرق الكبير والأستاذ بجامعة أكسفورد هـ.أ.ر. جيب الذي قدمه بدراسة موضوعية، وإن كان قد أخذ على البحث بعض الملاحظات، مثل التسرع، وبعض الملاحظات الأخرى التي تعرضت لمتن الأفكار. فالكتاب كان يتناول روايتين مهمتين صدرتا على تباعد في تلك الفترة، الأولى هي «حديث عيسى بن هشّام»، والتي صدرت عام ١٩٠٨ لمحمد المويلحي، والثانية «عودة الروح» لتوفيق الحكيم، والتي كتبها عام ١٩٢٧، ولم تنشر إلا عام ١٩٣٣، ويرى ذهني بأن الروايتين معبرتان بشكل كبير عن الواقع والتاريخ الذي انبثقت منه كل رواية من الروايتين، ويرى جيب، بأن «ذهني» كان مسرفا في نقده لأسلوب المويلحي، عندما عاب عليه الإفراط في استخدام المجازات والمحسنات البديعية ، وتقليد المويلحي للمقامات وهكذا، ويعترف ذهني بأنه بالفعل كان متسرعا، ولكنه يختلف مع أستاذه عندما لامه في نقده للمويلحي، وقال بأنه على حق في ذلك، حيث أن المويلحي كان سجين مرحلة معينة، هي مرحلة الاحتلال الكرومري_نسبة إلى اللورد كرومر_ وكان ذلك العهد قامعا، ومجبرا الكتاب على الصمت، أو اللجوء إلى الرمز، وموضوع الكتاب أن أحد الباشاوات من عهد محمد علي الكبير، بعث من قبره ذات ليلة فالتقى عيسى بن هشام، وصحبه هذا في جولة واسعة، طافا بها أنحاء مصر، وزارا مختلف معالمها واتصلا بكل هيئاتها وأتيحت لهما فرصة الإحاطة بالنظم الحكومية حين أراد هذا الباشا أن يسترد أملاكه التي كان قد تركها قبل أن يموت، فاتصلا في سبيل ذلك بطبقات لم يكن من السهل معرفة أحوالها إلا بالاحتكاك بها، ولقيا من تلك الزيارة أشكالا وصنوفا من الفرجة، ولكن تلك الفرجة أسفرت عن كشف أشكال من الفساد قد عمت المجتمع المصري، ورغم أن ذهني يقرّ باستمتاع القارئ بكتابة المويلحي، إلا

أن الكتاب جاء أسلوبه قديما ، وغير قادر على الإفصاح التام عن مهازل العصر الذي يحكي عنه، وذلك نتيجة الكبت والقمع السائدين في تلك الفترة.

أما عندما يتحدث عن رواية «عودة الروح»، فهو يعتبرها فتحا من الفتوحات الأدبية، ذلك الفتح الذي عمل كتمهيد لأجيال أتت فيما بعد، ويبشر «ذهني» بأنها سوف تأتي حتما، ويفسّر ذلك بأن «عودة الروح» كتبت في عهد ثورة ١٩١٩، حيث أن عقدة لسان المصريين قد حلّت تماما، وهنا يعلي «ذهني» من شأن الحرية في تطور الأدب والفنون عامة، ويعيد فضل إنجاز «عودة الروح» وما شابهها في تلك الفترة إلى الروح الثورية التي أنتجتها ثورة ١٩١٩، وفي هذا السياق لا ينسى «ذهني» تقديم دراسة عميقة في تطور القصة المصرية منذ أن كتب الدكتور محمد حسين هيكل روايته «زينب»، ولم يكن المناخ ملائما لكي يكتب الأدباء من طراز الدكتور هيكل أن يعلنوا عن أنفسهم كمؤلفين، لما كان يعاني منه الأدباء.

رحل صلاح ذهني عام ١٩٥٣، ونعاه كثير من أقطاب الأدب والثقافة، منهم محمود تيمور ويوسف السباعي وفائق الجوهري، وظلّت الحياة الثقافية مشغولة لسنوات قليلة بالكاتب، وصدرت له بعض الكتب بعد رحيله، ولكن بعد ذلك طواه النسيان تماما، حتى الكتّاب الذين بحثوا في تاريخ فن القصة القصيرة وعلى رأسهم الناقد والمؤرخ الأدبي عباس خضر، والدكتور سيد حامد النساج، قفزا على ذكر صلاح ذهني بقسوة، مما يترك في النفس مرارة موجعة، ومن العار ألا تعرف الأجيال الحديثة كاتبا مهما، ساهم في تطوير فن القصة القصيرة بامتياز، اسمه صلاح ذهني.



الفصل الثامن عشر

الشاعر محمد يوسف

المستبعد بأمر الغربة

هناك نوع من الترف البحثي يقول بأن الإقليمية الأدبية في مصر لا تمثّل أي عائق لتطور الأديب وتأثيره وفاعليته وتحققه، فالشاعر في القاهرة مثله مثل أي شاعر في الإسكندرية أو أسيوط أو قنا، وفي المقابل فالأديب فى القاهرة «المركز والعاصمة»، لا يحظى بأي إضافات تذكر للشاعر أو الروائي أو كاتب القصة أو المسرحي أو الناقد، لذلك فقضية الأديب الإقليمي _حسبما ينتهي الباحثون المترفون_ أي قضية المركز والأقاليم أو الأطراف، قضية مفتعلة، وكأنها نوع من الابتزاز الذي يمارسه الأديب الذي يقطن خارج المركز ليزيد مكاسبه يوما بعد يوم.

وبالطبع هناك جانب من ذلك الابتزاز يحدث من بعض الأدباء، ولكن هؤلاء يعرفهم القاصي والداني، ويدركهم ابن إقليمه نفسه، قبل أن تنخدع فيه وبه مؤسسات العاصمة، ولذلك جاء مؤتمر أدباء الأقاليم، والذي انعقد في دورته الأولى عام ١٩٦٩، كنوع من استيعاب كل المواهب المنتشرة في كل أقاليم مصر، وهو مازال مستمرا حتى الآن، ولكننا نرى أن توجهاته قد أصيبت بمرض الشيزوفرينيا، وأقل ما يقال أن لجان أمانته المتكررة عبر عقود فائتة، كانت تختار رؤساء هذا المؤتمر في كثير من دوراته من الشخصيات اللامعة والمرموقة، والتي تنتمي إلى العاصمة، وكذلك تتسمى الدورات باسم أدباء من العاصمة، بل حدث أن البعض كانوا يخجلون من أن المؤتمر اسمه «مؤتمر أدباء الأقاليم»، فتغيّر إلى «مؤتمر أدباء مصر»، وهكذا وهكذا.

لا أريد أن أستفيض في تلك النقطة، ولكنني أريد التنويه على أن كتّابا كثيرين خارج العاصمة، منهم من رحلوا، ومنهم من يعيشون بيننا، قد آذتهم

تلك الإقليمية، خاصة أن ذلك الأديب لا بد أن يتواصل مع مؤسسات القاهرة الثقافية بنفسه، حتى يستطيع أن يحصل على بعض حقوقه، فكل المؤسسات الثقافية الكبرى في القاهرة، وكذلك الصحف والمجلات والمنتديات الثقافية المرموقة، وكذلك لا يستطيع أن يحضر تلك الفعاليات المهمة، تلك الفعاليات التي تمكن الأدباء عموما من التواصل الذي يتيح التعارف والحوارات المثمرة.

والأسماء التي عرفت العاصمة وعرفها أدباء العاصمة ومسئولو مؤسساتها، ومنهم الشعراء محمد عفيفي مطر ومحمد الشهاوي وفتحي عبد السميع _على سبيل المثال_، ومنهم روائيون وقاصون مثل جار النبي الحلو ومصطفى نصر وسعيد سالم وقاسم مسعد عليوة، وغيرهم لا يجعلنا نقول بأن هؤلاء حصلوا على الحقوق المتاحة لأدباء العاصمة، وهذه قضية شائكة يكثر فيها الجدل والحديث، وهناك كتابان مهمان للأديبين الكبيرين محمد جبريل ومحمد الراوي طرحا هذه القضية باستفاضة وعمق، وناشدنا المسئولين في الهيئة العامة لقصور الثقافة لإعادة نشرهما _أكثر من مرة_ وتوزيعهما في المؤتمرات الإقليمية التي تعقد تباعا، ولكن لم تأت أو أسمع بأي مبادرات فعلية في هذا المجال، ولا حياة لمن ينادي.

ولكي لا أسرد مقدمات كثيرة في تلك القضية، أود أن أشير إلى الشاعر الراحل محمد يوسف، وهو واحد من الذين أضيروا لأسباب عديدة، وأول تلك الأسباب إقليميته التي أبعدته عن مراكز الوجود والتأثير الثقافيين، وهو أحد الشعراء اللافتين والمهمين، ومن الذين قدموا جهدا أدبيا واضحا وملموسا منذ حصوله على الجائزة الثانية لـ«مؤتمر الأدباء الشبان»، والذي عقد بمدينة الزقازيق عام ١٩٦٩ عن ديوانه «عزف منفرد أمام مدخل الحديقة»، ذلك المؤتمر الذي كانت له أصداء كبيرة ظلّت تتردد لعقود بعد ذلك، كذلك له نصوص إبداعية ذات ملامح

حداثية وتجديدية مهمة وعميقة، تلك الملامح والقسمات التي أضافت وأثرت الحركة الشعرية على مدى مشاركته في الحياة الثقافية حتى رحيله الفاجع.

محمد يوسف من مواليد مايو ١٩٤٣، ويقول عن بواكيره الأولى: «في طفولتي.. كان يأخذني أبي -رحمه الله- إلى ضفة النهر بعد الغروب، وهناك يقول لي: استقبل هواء النهر.. ومنذ ذلك الحين.. وأنا والنهر على موعد..»

لذلك فمحمد يوسف، انتقلت إليه نسائم الحرية والهواء النقي، وسماحة الأب الريفي والطيب والمتدين المعتدل، ذلك الأب الذي كان حريصا على تعليم ابنه حتى حصل على ليسانس الآداب قسم اللغة الانجليزية، ومارس الابن طموحاته العديدة، تلك الطموحات التي تحلم بوطن نظيف ومستقل، ويعيش أبناؤه في مناخ ديمقراطي عادل، ويكتب محمد يوسف في شهادة جاءت في الكتاب الذي أعدّه الناقد علي عبد الفتاح: «في البداية أقول إنني أنتمي إلى جيل ربط طموحاته وتطلعاته بالحقبة التاريخية التي ظهر فيها عبد الناصر بهالته التاريخية، والتي حاول فيها إحياء المشروع القومي، أي أنني شاهد وشهيد على صعود وأفول النجم الناصري..».

وبمعنى آخر، فمحمد يوسف يعتبر من الشريحة الأكبر عمرا لجيل السبعينيات، تلك الشريحة التي ينتمي لها شعراء مثل محمد سليمان وحسن طلب وأحمد طه وصلاح اللقاني وصلاح والي -قبل أن يكون روائيا-، ومفرح كريم وأحمد عنتر مصطفى وحسن النجار وغيرهم، ولكنه كذلك ينتمي لذلك الجيل السبعيني الذي عاش على حافة مرحلتين. عاش شاهدا على المرحلة الأولى كما تعني شهادته، وكذلك أصبح شهيدا لها بعد الانكسار الذي حدث في عام ١٩٦٧، ولذلك راح محمد يوسف يضرب في ذلك التيه شاعرا ومشاركا في الندوات والمؤتمرات، صارخا في أهله لإنهاضهم من أجل انتصار

ذلك الوطن، عندما كان الشعر يحمل تلك الرسالة البريئة التي تسعى لتحرير الناس من الظلم والعبودية والانكسار والهزيمة، وكان عنوان ديوانه الأول لافتا، وهو «قراءة صامتة من كراسة الدم»، ولا تخفى الدلالة التي يشي بها العنوان اللافت لديوان _كذلك_ جاء لافتا، وهو أحد الدواوين المهمة التي كتبت في أدب الحرب بأدوات فنية ذات أبعاد جمالية جديدة، وذلك على مستوى الصورة والجملة والبنية الكلية للقصيدة، ففي قصيدته الأولى في الديوان «هبط نسر البرق في شدوان»، يقول يوسف:

(صوت منفرد:

أيتها الجزيرة الصغيرة

وجهك كان مصحفا

عليه أقسم الجنود في الظهيرة

أن يحرسوا رايتك المنيعة

وأن يذودوا الموت عنك والفجيعة

واللغة التي تضاجع الصواعق

بالدم، والرؤى، العقيمة المثلجة.

الجوقة:

شدوان بندقية

تحرس أرض مصر

وتحرس القضية

بالموت أو بالنصر..)

ويظل يوسف يورد الأصوات المختلفة والمتشابكة في القصيدة، ليقول ما يشعر به ويستطيع تصويره، ورغم أن تلك التقنية ابتدعها أمل دنقل من

قبل، ولكننا نستطيع أن نلمس اجتهادا ظل يتطور عند محمد يوسف، ذلك الاجتهاد الذي يخصه، وقدّم فيه نصوصا بديعة فيما بعد.

أصدر محمد يوسف دواوينه الأولى على نفقته الخاصة، وعن سلسلة «أدب الجماهير» التي يشرف عليها القاص والروائي الكبير فؤاد حجازي، وكانت مسألة الاستقلال هذه ليست ترفا يمارسه المتمردون من الشعراء والأدباء في السبعينيات، ولكنه كان ضرورة حتمية، عندما أغلقت المؤسسات الثقافية الرسمية الكبرى أبوابها أمام هؤلاء المارقين، ورغم أن شعر محمد يوسف كان في طليعة شعر أبناء جيل السبعينيات، إلا أن المتحدثين الأبديين والمعتمدين والكهنوتيين باسم جيل السبعينيات ظلّوا حريصين على استبعاد كثير من زملائهم الشعراء المجايلين لهم والذين يشاركونهم في الهمّ الإبداعي والوطني والفكري إن لم يتفوقوا عنهم، ولكن من تحدثوا باسم الجيل، ظلّوا مهيمنين على أقفال التاريخ المؤقت، وحريصين على استبعاد هذا، وتكريس ذاك، ذلك التاريخ الذي سرعان ما تتغير أحواله وأموره وأحكامه.

ورغم أن محمد يوسف كان شابا يافعا في الرابعة والعشرين من عمره عندما وقعت كارثة ١٩٦٧، إلا أنه كان يحملها على عاتقه كوزر خاص به، فظل يكتب قصائد مفعمة بالتحريض العام، وجاءت دواوينه الأولى كلها مشتبكة مع الهم الوطني العام، وكان يراسل بعض الشعراء الكبار مثل فاروق شوشة، والذي كتب عنه مقالا مؤثرا للغاية بعد رحيله، وكان يراسل الشاعر صلاح عبد الصبور الذي قدمه في مجلة الكاتب بعد توليه رئاسة تحريرها في سبتمبر ١٩٧٤، وكانت قصائد محمد تنضح بالحميمية الإنسانية عموما، والمضفرة بروح التجديد والجماليات المغامرة.

وحدث في ديسمبر ١٩٧٤، وبالضبط في يوم ٢٣ منه، أن كان محمد

يوسف مدعوا لمشاهدة مسرحية «رواية النديم عن هوجة الزعيم»، وذلك في قصر ثقافة «بور سعيد»، وكان مؤلف المسرحية محمد أبو العلا السلاموني _بالطبع حاضرا_، وكانت هناك حركة احتجاجية واسعة من الكتّاب والمثقفين والمبدعين على مستوى مصر كلها، تلك الحركة الاحتجاجية التي تصاعدت لرفض السياسات الساداتية التي بدأت تغلّظ من إجراءات غير ديمقراطية، ولحق ذلك بالحركة الثقافية، وكانت أصداء تلك الحركة تتردد بقوة في بورسعيد، واستطاع أعضاء نادي أدب بورسعيد إثارة مناقشة واسعة حول الأمور الثقافية العامة، تلك الأمور التي جعلتهم يطالبون باتحاد وطني ديمقراطي مستقل للأدباء والفنانين.

وهنا لا بد أن أفتح قوسا، لأشير إلى مخطوطة في غاية الأهمية والجمال، كتبها محمد يوسف تحت عنوان «محاكمة طائر الحب»، تلك المخطوطة التي كتبها في السجن بعد القبض عليه بعد عودتهم من عرض المسرحية الذي لم يتم، وأنا أستقي معلوماتي _هنا_ من تلك المخطوطة، ومن شهادة وثائقية كان قد أرسلها لي الصديق الراحل قاسم مسعد عليوة _رحمة الله عليه_ في ١٧ مايو ٢٠١٣، ووثق في هذه الشهادة الوافية المعلومات الخاصة بتلك القضية، حيث أنه قبض عليه في فجر ٢٤ ديسمبر ١٩٧٤، وكان قاسم قد مر على زواجه أسبوعان فقط، وكان قد حاول أن يخبئ في منزله محمد يوسف وفؤاد حجازي ومحمد أبو العلا السلاموني ومحمد سعيد، وتم القبض عليهم جميعا واقتيادهم بملابسهم المنزلية إلى قسم الشرطة، ثم إلى الحبس، وذلك دون تمكينهم من تغيير ملابسهم.

يقول قاسم عليوة بأن القضية كانت مقيدة تحت رقم ١٩٧٤ _٧٣٨، حصر نيابة أمن دولة عليا، وكان ضمن المقبوض عليهم، بالإضافة لهم،

الفنان زكريا إبراهيم مؤسس فرقة الطنبورة، والبدري فرغلي عامل بقناة السويس، مجيد سكرانة، منير مراد، أحمد زحام، سمير حسني وشقيقه صالح حسني، وسمير كراوية، وسامي البلعوطي وغيرهم، وكان هؤلاء وزملاؤهم قد اجتمعوا في نادي أدب قصر ثقافة بورسعيد ليناقشوا أمورا عاجلة في الشأن الثقافي المصري، واعتبروا أنفسهم بأنهم جزء من جمعية «كتاب الغد» في القاهرة، وهم هنا _في بورسعيد_ يتضامنون مع كافة المطالب التي يرفعها أدباء جمعية كتاب الغد، ولخّص مسعد ما تم مناقشته في ذلك الاجتماع العاصف في عدد من النقاط وهي:

(١)الدعوة إلى اتحاد وطني ديمقراطي مستقل للأدباء والفنانين.

(٢)الاحتجاج على أشكال الثقافة المهترئة من نوع «سها هانم رقصت على السلالم»، و«شنبو في المصيدة».

(٣)الدعوة إلى إنشاء فروع ل«جمعية كتاب الغد» ببورسعيد والمحافظات.

(٤)المطالبة بالإفراج عن المعتقلين السياسيين بسجن الحضرة بالإسكندرية، خليل كلفت ورفاقه.

تلك كانت أبرز النقاط التي نوقشت في ذلك الاجتماع، وتبعا لذلك تم القبض على ٢٣ شخصا من الشعراء والأدباء والمثقفين، بالإضافة إلى ماجدة رزق سكرانة _طالبة جامعية_ وشقيقتها رضا رزق سكرانة_طالبة ثانوي_ وتم ترحيل الجميع إلى سجن الزقازيق، أما الروائي فؤاد حجازي والشاعر محسن الخياط والمخرج عباس أحمد والفنان أحمد سخسوخ والشاعر محمد الشهاوي، ظلوا لوقت ما قيد قسم بورسعيد.

ويكتب عليوة _ ضمن شهادته_ عن محمد يوسف رؤيته عنه في

السجن، نقتبس هنا بعضا منها: «..في السجن كان هادئا، غير متطرف في آرائه ومواقفه، وطالما تمسك بكرامة الأديب، وذات مرة تسبب في حرماننا من «طابور الشمس»، لأن مأمور القسم شاهده واضعا يده في جيب سرواله عند دخوله إلى فناء السجن، وبعد تخطيه لباب الوسط، ولم يهتم به على الرغم من ترديد حارس باب الوسط على الموجودين بالفناء من الموجودين بالسجن... انتباه، وكانت قريحته متوهجة، ويكيّفه أن يجلس أو يرقد مغطيا وجهه بالبطانية لينتج لنا واحدة من قصائده....».

هذه فقرات من شهادة قاسم مسعد عليوة عن الشاعر محمد يوسف، وعن ملابسات الحبسة التي قضى يوسف فيها ثلاثة أشهر ونصف الشهر، وكتب فيها مخطوطته المجهولة البديعة، والتي سجّل فيها أحوال أصدقائه ورفاقه، وإيمانه العميق بدور الشاعر في إنهاض أمته والتأثير على شعبه؛ هذه المخطوطة التي ترقى إلى مستوى الوثيقة، والتي كتبها بعناية فائقة في لحظة عبقرية من تاريخ مصر، وهي وثيقة تعتبر شهادة حيّة على نضال شباب المثقفين لمواجهة الاستبداد في مرحلة ما من مراحل النضال الوطني الديمقراطي والطليعي.

يكتب يوسف في مطلع شهادته الوثائقية المخطوطة: «بين قوس الملهاة، وقوس المأساة كان الحصار، كيف يتصور المرء أن يساق على طريقة التراجيديا الإغريقية من خشبة المسرح حيث تندغم الأشياء في هارمونية العطاء الإنساني إلى غيّابة الجب، حيث الزنزانة، والحرّاس الغلاظ القلوب، والأكباد..؟؟ ، بل كيف يتصور المرء أن يلغى الزمن، ويتلاشى فكأن غيّابة الجب هي الأبدية.. ثم كيف يتصور المرء أن يكون طرفا أساسيا في هذه الكوميديا السوداء وإن كانت الأطراف _الرسمية_ الأخرى ترتدي الأقنعة أو هي الأقنعة ذاتها..؟».

تلك المقدمة التي تفتتح مارش الولوج إلى أحداث كثيرة ومكثفة داخل

السجن، تلك الأحداث التي تتجلى فيها سمات الأصدقاء والرفاق الثابتين على المبدأ وعلى حب الوطن، هؤلاء الأصدقاء الذين تذرعّوا بالفن والجمال والثقافة لكي تنهض بلادهم وتتجه نحو المستقبل، هؤلاء الذين كانوا يغنّون وينشدون أغنيات دافئة وحميمة بصوت عال ورقيق في الوقت نفسه، فالأغاني في السجن هي إكسير المقاومة وبطاقة الاستمرار، لذلك فالأغنيات التي تنشد كانت دوما تناسب الروح الوثابة لكل مسجون منهم، فهاهو الفنان مراد منير ميخائيل، الشهير _فيما بعد_ بمنير مراد ، يغني:

(يا شمس ياللي هالّه

يا رزقنا الحلال

يا مدهبّه لنا الغلّه

يا مكبره العيال

يا مخضّره الحدايق

يا محّمره الحرايق

يا مسيّبه الشعور

لنا وللخلايق

نشوفك بالطابور

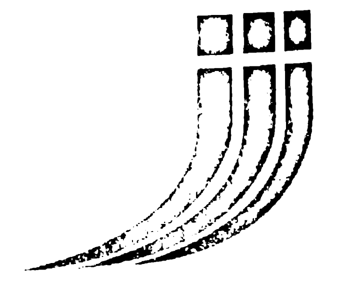
نشوفك بالدقايق)

ويقول يوسف: «الغناء في السجن صلاة، وممارسة للعشق، واستغراق في العزف الجماعي، رفيقي نحيل الجسد، لكن صوته عريض، قوي شامخ لحظة الإنشاد الفردي والجماعي معا، حين نغنّي يزورنا النهر، والضفة ووجوه الفقراء، وحين يغني رفيقي، تزوره حبيبته س من كوة الزنزانة..»

مخطوطة محمد يوسف هي بمثابة شهادة حيّة وناطقة على عصر

السبعينيات، وعصر التحولات، شهادة تنطق بألف لسان بأن مناضلين شبابا حلموا يوما ما بوطن عظيم، ولكن الأزمنة لم تسمح بذلك، فبعد خروجه من السجن، تم تعقبه وممارسة كافة أشكال التنكيل به في مهنته «التدريس»، فتم ترحيله من مدينة إلى أخرى، وحتى على مستوى أبناء جيله، لم يحظ بمكانته الحقيقية، فسافر باحثا عن ملاذ إلى الكويت، وهناك قضى بقيّة حياته كلها حتى رحل، وكان قد أصدر عددا كبيرا من الدواوين، وتطورت قصيدته إلى أشكال عديدة، بعضها كان مغرقا في الرومانسية اللغوية، وبعضها كان عنوانا للتجديد الجمالي في القصيدة الحديثة، ورغم كل جهوده الشعرية والنثرية، إلا أنه يندرج على القائمة الثابتة والخالدة التي ثبّتها ماسكو مفاتيح التاريخ، ولم نجد أحد النقاد المتابعين للشأن الثقافي قد خصّه بدراسة، ماعدا بعض المقالات السيّارة لحسن فتح الباب وكمال نشأت وغيرهم من ذلك الطراز المجامل، ويكتب فاروق شوشة بجريدة الأهرام بتاريخ ٢ يونيو ٢٠٠٢ قائلا: «..وصدر عن تجربته كتاب _العصفور والسنبلة_لعلي عبد الفتاح، لكن هذا كله لم يخفف من إحساس محمد يوسف باحتجاب صوته وابتعاده عن مركز الدائرة، كما أتيح لغيره من أبناء جيله، لعل أشد ما يؤلمه أن كل من يقابله يصارحه بافتقاده إنسانا جميلا أولا، ثم مبدعا شعريا ثانيا، وهو الذي كان يظن بأن ما أنجزه كفيل بأن يحقق له الحضور اللافت والوجود المؤثر..».

ظلّ محمد يوسف متأثرا بذلك الاستبعاد الظالم، حتى رحل في نوفمبر عام ٢٠٠٣، بعد أن ترك عددا كبيرا من الدواوين المنشورة، والدواوين التي مازالت مخطوطة، وكذلك تلك الرؤى والمقالات المنشورة في صحف ومجلات شتى، ونأمل في القريب أن يعود ميزان العدل، وبوصلة التاريخ الصائبة، حتى نتعرف على إبداع واحد من أنبل وأجمل شعراء السبعينيات.



محمد مهران السيد،
من موظف «السكك الحديدية» إلى ساحات الشعر الواسعة

في ديوانه الأول «بدلا من الكذب»، والذي صدر عام ١٩٦٧، كان الشاعر محمد مهران السيد قد بلغ الأربعين من عمره، وكان أقرانه من الشعراء الذين يصغرونه عمرا، قد أصدروا ديوانا تلو الآخر، وهم في بحبوحة وريعان الحياة ورغد الوظائف المرموقة، في ذلك الديوان الذي قدمه الناقد المحترم والرقيق الدكتور عبد القادر القط ، وركّز في مقدمته على ثلاث نقاط أساسية تتجلى في قصائد مهران السيد:

الأولى تجربة الحب الذي يؤمن به الشاعر عاطفة نبيلة تحقق الرضا والسعادة برغم ما قد يجلبه إلى النفس أحيانا من ألم أو شعور بالفشل.

النقطة الثانية، تلك التي تتعلق بتجربة خاضها الشاعر في الحياة العامة وأورثته مرارة واضحة وندما كبيرا.

أما الملمح الثالث في تجربة الشاعر يتعلق بإيمانه العميق بالحياة والناس والعمل والمحبة، وكل ما يهيئ السعادة والرخاء والكرامة للإنسان على وجه الأرض.

وفي الغلاف الأخير للديوان كتب الناقد المرموق _آنذاك_ رجاء النقاش كلمة تقريظية، ذهب فيها لمقارنة مهران السيد بالشاعر الأميركي «والت ويتمان»، قائلا: «إن شعر مهران يذكرني بالشاعر الأميركي العظيم والت ويتمان، الذي ظهر كالعاصفة في أمريكا في أواخر القرن الماضي.. فكرهته الأوساط الأرستقراطية، وهاجمه نقادها، ولكنه لم يعبأ بهجومهم، بل وقف صامدا يعبر عن أفراح الناس وأحزانهم..»، ورغم أن النقاش لا يتورط في

مقولة مثل «مهران هو ويتمان العرب»، لكنه يعتبره تلميذا مخلصا وموهوبا في مدرسته العظيمة، من حيث أنه تألم كثيرا، وجرّب كثيرا، وكل تجاربه وآلامه انعكست على شعره الأصيل.

وبعد صدور الديوان، لاقت أشعار مهران السيد استقبالا نقديا طيبا بين النقاد والقرّاء والشعراء على السواء، ثم شارك زميليه حسن توفيق والفلسطيني عز الدين المناصرة في إصدار كتاب شعري مشترك تحت عنوان «الدم في الحدائق»، والذي قدمه الناقد الدكتور عز الدين إسماعيل، وقال إسماعيل عن قصائد مهران السيد ضمن دراسته: «...وحين نتأمل في مجموعة الشاعر محمد مهران تتقاطع أمامنا أربعة خطوط محددة أبعاد الرؤية الشعرية التي تمثلها هذه المجموعة، والخط الأول هو خط الحزن، والخط الثاني هو خط الضياع والغربة، أما الخط الثالث فخط البطلان، بخاصة بطلان تجربة الحب، وأما الخط الرابع والأخير فهو خط الخلاص...».

هكذا استقبلت تجربة محمد مهران السيد في بدايتها الثانية، حيث كانت له بداية أولى ثم انقطعت في عقد الخمسينيات، وذلك لظروف سنسردها لاحقا في هذه السطور، ولكن ما نتساءل عنه وما يشغلني دائما في هذا السياق هو: «ما الذي يجعل من شاعر مثل محمد مهران السيد موجودا وليس موجودا، رغم أن شاعريته وقصائده لا تقل جودة وفاعلية وفنّا عن شاعرية وقصائد غيره، والذين وجدوا حظوظا مترامية الشهرة والتقدير على مدى ما عاشوا؟».

وأعتقد أن الصديق الناقد الدكتور سيد البحراوي طرح أسئلة مشابهة حول تجربة مهران السيد، وجاءت أسئلته على هيئة إجابة، وذلك في الملف الذي أعدته مجلة «أدب ونقد» عن الشاعر في أكتوبر ١٩٩٥ حيث كتب

البحراوي قائلا: «يعرف جميع قراء محمد مهران السيد أنه واحد من أبرز شعراء العرب المعاصرين، من حيث قيمته الفنية، وليس من حيث الشهرة والشيوع، فمن هذه الناحية، لم يحظ مهران السيد أبدا بما يستحقه من اهتمام نقدي أو إعلامي، وهذا أمر يستحق البحث عن تفسيره، وخاصة أن بعض عناصر التفسير متعلقة بطبيعة التجربة الشعرية للشاعر، وقد يمكن القول بأن عدم انتشار مهران السيد راجع إلى كونه شاعرا فعلا، حيث لم تعد دواوينه خلال أكثر من أربعين عاما المجموعات الأربعة، بالإضافة إلى مسرحيتين شعريتين...».

وبدوري أحاول أن أبحث عن تفسير للتجاهل النسبي الذي لحق بمهران السيد، وكذلك ببعض مجايليه ورفاقه في التجربة، رغم أن شعرية بعضهم تفوق شعرية آخرين وجدوا حظوظا من الشهرة والذيوع والاهتمام النقدي والتكريس والمنافع الأخرى، مثل الأسفار والترجمات وإقامة الاحتفالات والموالد لبعضهم، وربما يستحق بعضهم كل هذا التكريس، ولكن هناك شعراء يستقلون المركب نفسه، ولا يجدون تلك الاحتفالات، وعلى رأسهم محمد مهران السيد وعبد العليم القباني ومحمد الجيار وفتحي سعيد وعبده بدوي وفوزي العنتيل وكمال عمار وعبد المنعم عواد يوسف وحسن فتح الباب وغيرهم.

وربما لا أستطيع أن أذهب مثلما ذهب د. البحراوي في أن موانع انتشار شاعرنا مهران السيد تكمن في «كونه شاعرا فعلا»، ولكنني أعتقد أن بعض الشعراء والكتّاب والمبدعين عموما، يسيرون في الحياة الثقافية وهم يتسلحون بميليشيات تروج لهم ولكتاباتهم وتعمل على تسويق كل ما يبدعونه، وكتب على المبدع في بلادنا ألا يكتب فقط، ولكنه يكتب بيده اليمنى، ويظل يروج

لما يكتبه بيده اليسرى، ويوزع ابتساماته ومجاملاته على النقاد والصحفيين وكل مسئولي الإعلام المرئي والمسموع، وحبذا لو كان يحتمي بالعمل في جريدة أو مجلة أو محطة إذاعية أو تلفزيونية أرضية أو فضائية، ولو كان بعضهم يملك كل ذلك بالفعل، ولكن اقتناع البعض من الكتّاب يقف عند كونه يكتب ويبدع فقط، دون أن يفعل أي شيء آخر خارج تلك الوظيفة.

أعتقد أن مهران السيد كان واحدا من هؤلاء، وكان واحدا من الذين لا يقدمون أنفسهم قرابين للسلطة، فهو الذي قال:

(ذهبت ريح بغاث الشعراء

لمّا..

صاروا أقفية ودلاء

لما التقطوا

من حجر الخصيان عطاياهم

أو

دفعوا الجزية من لحم لفقراء

لمّا

صار الواحد منهم..

نعلا مهترئا..

أو

في أفضل حالات البيع.. حذاء!!».

هكذا عبّر مهران السيد عن غضبه، وعن عقيدته، وهو الذي ظل _طوال حياته_ خارجا من تيهه الخاص ومن تجربته المؤلمة، تلك التجربة التي تعرض لها في عام ١٩٥٩، عندما قبض عليه مع كل من ينتمي إلى اليسار، وظل قابعا في

معتقلات وسجون السلطة خمس سنوات كاملة، يعاني من ويلات التحقيقات والتعذيب والإهانة وفقدان الكرامة والعزة، ونجد لهذه التجربة في شعره آثارا كثيرة، وعندما صدر ديوانه المشترك «الدم في الحدائق» عام ١٩٦٩ ، لم يجرؤ المحرر أن يذكر تلك التجربة صراحة، ولكنه كتب ضمن تعريف الشاعر قائلا: «فقد كل أشعاره الأولى من عام ١٩٥٠ حتى ١٩٥٩ نتيجة لظروفه الخاصة»، وفي المقدمة التي كتبها د. القط لديوانه الأول «بدلا من الكذب»، قال القط: «أما اللون الثاني فندم على خوض تجربة خاصة تكشفت له عن كثير من الزيف ومن خيانات الأصدقاء، وربما كان مثل هذه التجربة داعيا إلى التوتر وحدّة الإحساس..»، وبينما يتحدث مهران السيد عن تلك التجربة فى الحوار الذى أجراه معه الأديب الراحل مجدى حسنين في ملف «أدب ونقد»، معتزا بتلك التجربة، ومشيدا بها، حيث يقول: «..وكنت وحيدا ليس لي إخوة وفي هذا الوضع أحببت العزلة، واهتممت بالقضايا الاجتماعية وبدأت التفتيش عن الأفكار الداعية إلى العدالة متمثلة في الاشتراكية، وعبر صديق لي اسمه «محمد حبيب» قابلت أعضاء الراية _أحد أهم حزبين شيوعيين كانا في ذلك الوقت_، والغريب إنني لم يجندني أحد، بل كانت لدي الدوافع للانضمام إلى هذا الحزب، وشاركت مكتب المثقفين بالحزب، ولكنني صممت على العضوية العاملة المنظمة، دون الاكتفاء بمكتب المثقفين، وظللت في هذا النشاط حتى تم اعتقالي عام ١٩٥٩ ولم أخرج إلا عام ١٩٦٤، وفي السجن انضممت إلى «حدتو» _الحركة الديمقراطية للتحرر الوطني_ التي وجدت فيها اهتماما أكبر بالفنانين والمثقفين عموما..».

وأؤكد أن الذي لا يعرفه كثيرون عن تجربة مهران السيد في المعتقل، هو الأكثر ظلما وتعنتا وإهانة، فالذي حدث له كان يفوق التصور والخيال من

تعذيب، ونحن نطالع ظلال تلك التجربة في معظم ما كتب مهران على مدى حياته، فهو يقول في ديوانه المشترك:

(..وإذا بي في جبّ

لم يتقدم أحد لعناقي

لم يجذب أنظار المارة.. فانوس الأشواق

وإذا كل شوارعك الممتدة سور

أسوار لم أعهدها.. من قبل

تصدمني فأدور،... فأدور

أغمض عيني، وأفتحها.. لا شيء سوى الأقفال

ومن الأقفال.. تظل وجوه.. تحمل آلاف العاهات

..حتى أبوابك والشرفات

قد ختمت بالشمع الأحمر

ووراء الشمع الأحمر.. تتنفس جثث الأموات

حيث الأشياء هنالك.. لا تكبر أو تصغر!!»

أما في ديوانه «زمن الرطانات» يقول:

«ساقوه بليل مفقوء العينين.. غريب السحنة والقسمات

زجوه بأرض.. غطاها البوم، وفاضت بالحيّات

صمتا...

فتروس الآلة تخرج أيديها الآن

جحظت عيناه

خرجت من أذنيه.. الآه

.. وتأرجح في صمت أثقل من كل ذنوب عباد الله...»

التجربة تمتد _ألما ومعاناة_ في كل ما كتبه مهران السيد، حتى حينما كان يكتب في الحب، لقد كان يصرخ بفقدان الحب والدفء والطمأنينة، فحياته كلها كانت نتيجة ذلك، إنزاله عنوة في ذلك الجب الكئيب والمميت الذي يسمى «المعتقل»، وما لم يقله مهران السيد، قالته المحاضر التي جمعها المحامى عادل أمين في مجلدات ضخمة، ففي الجزء السابع، جاء تحت عنوان «استجواب محمد مهران السيد موظف بالسكة الحديد سابقا» نقتبس منه ما يلي:

(اعترف بأنه كان يقابل أحمد عبد العال المحامى في الفترة السابقة على اعتقاله عن اتصاله بالحزب حيث قال أن اتصاله مقطوع به منذ ١٠ يناير الماضي، وكان أحمد عبد العال يشاركه في ذلك حيث أن اتصاله أيضا قد قطع بالحزب.. كما اعترف أنه منظم في الحزب الشيوعي باسم حركي «سامح»، وأنه كان يتصل بشخص اسمه الحركي «جلال» ثم انقطع اتصاله به.. وكان جلال هذا يشرح له الوضع السياسي الموجود في البلاد ووجهة نظر الحزب فيه، وأن جلال هذا كان يحضر إليه في محطة السكة الحديد في المطرية إذ أنه يعرف مواعيده، وأنه قابله مرتين.. ولا يعلم إذا كان قبض عليه أو اعتقل... وعن حقيقة انضمامه للحزب ذكر محمد مهران السيد أنه منذ سنتين كان يختلط بالأدباء، وكان يعرف منهم محمد محمود شندي وكمال عمار وإبراهيم شعراوي وهي أسماء حقيقية وكانوا يتكلمون عن المبادئ الشيوعية وكان كمال عمار هو الذي يقوم بشرح المبادئ الشيوعية له وهو الآن محكوم عليه في قضية شيوعية...)

ولا أريد أن أسترسل في سرد وقائع محاضر التحقيق، ولكنني أريد أن أشير إلى أن الوقائع التفصيلية للاعترافات، ربما كانت تكمن في حجم الإحباط

الذي ظلّ يعاني منه مهران السيد طوال حياته، ويعبّر عنه في قصائده، ربما كان يتجاوزه ببعض بريق من الأمل الذي كان يلوح هنا أو هناك، فيلجأ للتاريخ ليبحث عن الهوية المصرية المفقودة والتائهة أو الضائعة _من وجهة نظره_، لذلك كتب مسرحيته التاريخية: «الحربة والسهم»، ثم مسرحيته الثانية «حكاية من وادي الملح» والتي قدمها له د. علي شلش، وقد حظيت بالعرض على الخشبة وقامت بتمثيلها فرقة «الساحر»، وأخرجها عبد الرحمن الشافعي، وفي المسرحيتين كان مهران يعود إلى الحياة المصرية القديمة، حيث الألق والعصر الذهبي للمصريين، ويكتب في ذيل مسرحيته «الحربة والسهم»: (إذا كانت وظيفة الفن أن يطرح الأسئلة، ففي اعتقادي أن من حقه أن يجيب عليها إذا أراد... وفي هذا حاولت، ومن خلال الوعي بمفهوم الصراع، وفي وجودنا الراهن بكل ما اكتسبناه من خبرة طويلة، تدعمها محصلة ما استخلص من تجارب التاريخ خلال مسيرته العظيمة، حاولت.. أن أعيد صياغة الأسطورة منطلقا من نقطة «انتكاسة الخير» المؤقتة، ففي الفترة التي تتوسط هذا السقوط والبعث، تعاد صياغة أشياء وأشياء، ويتغير مجرى الحياة كلية، ولا بد من رحم يحتضن الجنين، يضمه إليه ويحميه، ويغذيه حتى تكتمل خلقته، وحين يصبح تاما، ينطلق غير مخشي عليه من أي عارض...).

إذن كان مهران يبحث عن خلاص بالشعر وبالأسطورة وبالأمل، فلابد من وجود أو إيجاد «رحم»، حتى لو تغاضى المرء عن آلامه، وهو هنا لم يخالف رفاقه في «حدتو»، والذين كانوا متفقين مع الزعيم جمال عبد الناصر في ـالبية خطواته، ويرون بأن هناك من يعكّر صفو العلاقة بينه وبينهم، ومن هنا نسوا ما جرى لهم في المعتقلات، واعتبروه سحابة صيف طويل وانقشعت

تماما، لذلك نحن نفهم القصيدة التي كتبها مهران السيد، تحت عنوان «بورك زحف الإعصار»، وكتب تحت العنوان، عنوانا جانبيا آخر وهو: «مع عبد الناصر أبدا...»، ومن يدرك طبيعة مهران السيد الشعرية والاجتماعية والسياسية، لن يصمه أبدا بأي درجة من درجات الممالأة السياسية، من الممكن أن نقول بأنها الرومانسية، أو التفاؤل، أو حتى البحث عن «رحم» ليحتضن التجربة، يقول في إحدى فقرات القصيدة:

(..ولذلك... لن أبكي أحدا في هذي الأيام

لن أقف طويلا.. أجترّ الآلام

فليالي الشجن العاصف.. تحت الأعلام.. نهار

وحياة الخلصاء.. بطولات، وضحايا، وثمار

لكن.. سأقول لكم مرحى

بورك زحف الإعصار

يتقدم خلف لواء الألوية.. المغوار

خلفك.. يا عبد الناصر.. يمضي الأنصار

قوات النور مع النار..).

هكذا كان مهران السيد يجادل حلمه المستعصي على التحقق، وربما كان يبحث له عن ذرائع وأجنحة للطيران، ربما كان مقتنعا بنصف الحقيقة، وحاول أن يرى الجزء المملوء من الكأس، إنه لم ينجرف تماما خلف حلمه، ولم يتوقف كذلك عن التعبير عن هواجسه وبعض أحلامه، هو الذي أتى من مناطق الجنوب، وابن الفقراء في محافظة سوهاج، والذي ولد في عام ١٩٢٧، وعاش على شعارات الاشتراكية وانضم إلى أحزابها في أعلى تمثيلاتها الواضحة، بل إنه انتمى على التوالي إلى حزبيها الكبار «الراية وحدتو»، وهو

الرفيق «سامح»، والذي كان يعمل موظفا بمحطة المطرية مشرفا على قسم الاشتراكات.

أما من الناحية الشعرية، فبقي أن أقول إن مهران السيد بدأ حياته العامة بالنشر في جريدة «الزمان» في العام ١٩٤٩، وكان يشرف على «ركن الأدب» الشاعر التقليدي والصارم في كلاسيكيته «محمد الأسمر»، وكان مهران السيد يكتب القصيدة العمودية جدا، بل إنه كان يقف موقف المعادى لقصيدة التفعيلة، أو الشعر الحر، وكان يرى بأن ذلك الشعر سوف يعمل على تخريب الشعر، حتى تعرّف على الشاعر عبد المنعم عواد يوسف، فراح يصحبه إلى المنتديات وكونوا جماعة باسم «الفجر الجديد» معا، ومعهما أحمد عبد العال، وكان عقد الخمسينيات يعج بمثل هذه الجمعيات، فما المانع أن يكون لمهران السيد وعبد المنعم عواد يوسف جمعية أيضا، هكذا يتندر مهران السيد في أحد حواراته، وإذا كان مهران السيد قد تخلّى عن تشدده للشعر العمودي، فهو لم يتخلّ عن اشتراكيته، وأن للشعر رسالة واضحة ومباشرة، ويستطيع الشعر _كما يعتقد_ أن يحرر أمة، وينتشل شعبا من الضياع، وفي العام ١٩٥٧ تكونت جماعة أخرى وأصدرت ديوانا عنوانه: «ديوان الزاحفين»، وأتذكر أن هذا الديوان الذي ضجّ بالقعقعات والهتافات الرنانة، نال قدرا كبيرا من النقد والتفكه والهجوم، وربما السخرية، وكتب البعض في مجلة «الآداب» عن تلك المدرسة أو الجماعة أو _على الأقل_ الديوان، وسرعان ما اندثرت تلك المدرسة، ولكن آثارها وظلالها ظلّت باقية تحت شعارات أخرى، ربما تطلّ علينا تلك الظلال حتى الآن، ولكن تحت عناوين أخرى.

وعندما تم القبض على مهران السيد، أخذت المباحث ضمن ما أخذت كل أشعاره، وقصصه ورسوماته _حيث كان يكتب القصة ويرسم أيضا_، وبالطبع

لم تعد له بعد الإفراج عنه أي كتابة قديمة، وقد كان مهران السيد قد تخلى عن تمسكه بتلك القصائد القديمة، حتى أنه في دواوينه الأولى لم يضم أي قصيدة من تلك القصائد التي كان ينشرها في صحف ومجلات ذلك الزمن.

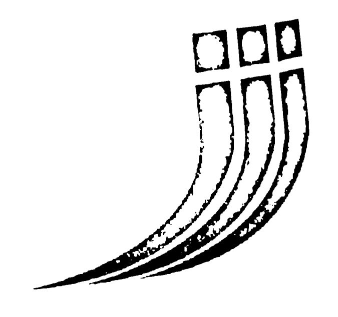
بقي أن أقول إن شعرية مهران السيد كانت شديد التأثر بشعرية صلاح عبد الصبور وكانت تلك الشعرية سائدة في الخمسينيات بقوة، خاصة عند نجيب سرور وعبد الرحمن الشرقاوي، ولكننا عندما ننسبها إلى صلاح عبد الصبور، فذلك يعود إلى تفرده وألقه الاستثنائي في التعبير عن تلك الشعرية، وأنا هنا أقصد المنحى الذي ابتدعه الشاعر الانجليزي ت س إليوت، وهو استخدام مفردات الحياة العادية في الشعر، ولو قارنا _على سبيل المثال_ قصيدة «الناس في بلادي» لصلاح عبد الصبور، بقصيدة «رسائل في أغسطس» لمهران السيد، سنلاحظ ذلك التشابه، ولن أستدعي قصيدة عبد الصبور، لأنها تكاد تكون محفوظة، ولكنني أقتبس فقرة من قصيدة مهران السيد التي يقول فيها:

(الناس في بلدي.. يعبّون الشجن
ويبادلون الليل.. آهات.. تطن
موّالهم أبدا.. يئن
يستمرئ المأساة.. من ألف.. وألف..)

وهكذا نجد تشابهات كثيرة بين عبد الصبور ومهران السيد، تلك التشابهات التي لا تفقد مهران خصوصية تجربته الفريدة والنوعية، وأعتقد أن الإهداء الذي كتبه مهران السيد في استهلاله لمسرحيته «الحربة والسهم»، والذي يقول فيه:

(الى مأساة الحلاج
درة المسرح الشعري)

هنا يكمن تقدير الشاعر للشاعر، دون أي إلماح بأن التشابه دوما يكون نقلا أو تطابقا، فموهبة شاعرنا الراحل محمد مهران السيد، والتي أغفلها النقاد الجدد والقدامى، تنطق بكل محترم وجميل، وتحتاج _بالفعل_إلى إعادة قراءة وتقييم.



حسن فتح الباب..

شاعر من جيل الرواد

في منتصف الخمسينيات من القرن الماضي، كانت تتنازع الحياة الأدبية وجهات نظر عديدة، وكانت القصة القصيرة هي الجنس الأدبي المنتشر، وكان الأدباء القاصون يبدعون في هذا الفن إبداعا مرموقا، مثل يوسف إدريس ويوسف الشاروني ومصطفى محمود وبدر نشأت وصبري موسى ومحمود السعدني وإدوار الخراط وغيرهم، ولم يكن فن الرواية قد أخذ طريقه إلى المجد مثلما يحدث الآن، بينما تراجعت خطى الشعر قليلا للخلف، أو على الأقل لم يكن الشعر ينافس على أن يتصدر الحياة الأدبية، رغم وجود محمود حسن إسماعيل بقصائده العامرة والمفعمة بكل ما هو جميل، وكان دوما حاضرا ولكن على استحياء في ظل صدارة انتشار فن القصة القصيرة.

ولم يكن انحسار انتشار الشعر عائدا إلى عدم قدرته على التجدد، ولا عجزه عن تقديم تجارب باسقة في ذلك الوقت، ولا إلى عدم قدرة الواقع على منح الشعراء مساحات واسعة من التفاعل، ولكن هيمنة أصوات مثل عزيز أباظة وعباس محمود العقاد وصالح جودت وغيرهم، هي التي كانت أكثر نشرا، ولكنها لم تكن أكثر تعبيرا ولا أكثر فنا، وكانت المعارك تدور على قدم وساق بين المدرسة القديمة بكل تجلياتها، والتيارات الجديدة بكل أشكال تعبيرها.

وبقدر ما كانت المدرسة القديمة متمترسة عند حدود قديمة ومتهالكة، كانت التيارات الجديدة تطرح رؤى وأشكالا مغايرة ومتفجرة بكل جديد، وكانت المدرسة القديمة تقف عند قلاع القصيدة الموزونة والمقفاة، والتا

تحركت قليلا ولكن في ذات إطار قصيدة مدرستي الديوان وأبوللو، ولم تستطع تلك القلاع أن تصمد أمام تيارات التجديد التي اجتاحت القصيدة العربية منذ قصائد «هل كان حبا» لبدر شاكر السياب، وكذلك قصيدة «الكوليرا» لنازك الملائكة، وديوان «بلوتلاند» للويس عوض، و«رسالة من أب مصري إلى الرئيس الأمريكي» لعبد الرحمن الشرقاوي وغيرها من قصائد، فضلا عن الرافد الشعبي الجديد لقصائد فؤاد حداد وصلاح جاهين.

كان صمود القلاع القديمة يقف خلف الهيمنة على المنابر الرسمية وناصية الإعلام، وكان العقاد يطلق صيحاته المفزعة لشعراء المدرسة الحديثة، ولا يناقشهم فيما ذهبوا إليه من أشكال ومضامين متجددة في الشعر، ولكنه كان يتهمهم بالشيوعية ويطالب بالقبض عليهم، لأنهم يهددون البلاد، وللأسف كان طه حسين يشايعه بشكل ما، وكان يقف في وجه التيارات الجديدة، ونحن بعد عقود عديدة من تلك المعارك نستطيع أن نفهم ذلك، ونقدر على قراءة المقال الناري الذي كتبه طه حسين تحت عنوان «محنة الأدب»، على الأقل، فطه حسين لم يطالب بالقبض على الشعراء مثلما طالب العقاد، ولم يصل به الأمر لإصدار بيان بتحريم وتجريم الشعر الجديد كما فعلت لجنة الشعر في عام ١٩٦٤، ولم يحاول إحالة الشعر الجديد إلى لجنة النثر كما فعل العقاد في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب آنذاك.

إذن كانت قلاع المدرسة الجديدة تتهاوى وتتكسر أمام آلات العزف الشعرية الحالمة والآملة في مستقبل جديد، آملة في شعر يعبّر عن روح جديدة ومتنوعة بدأت تدب على الأرض العربية، فبعد الرواد الأوائل مثل بدر شاكر السياب ونازك الملائكة ولويس عوض، راحت تتنفس أصوات جديدة مثل خليل حاوي وعبد الوهاب البياتي وعلي أحمد سعيد «أدونيس»، وتوفيق

صايغ وسلمى خضراء الجيوسي وفدوى طوقان ومحمد الفيتوري ومحيي الدين فارس وجيلي عبد الرحمن في العالم العربي، وفي مصر ظهرت أصوات عفية وقوية مثل صلاح الدين عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وفتحي سعيد وفوزي العنتيل وعبده بدوي وكيلاني حسن سند وعبد العليم القباني وعبد المنعم عواد يوسف ونجيب سرور وحسن فتح الباب وغيرهم.

وجدير بالذكر أن تيارين كانا فاعلين بشكل واضح في الحركة الشعرية الجديدة في ذلك الوقت، التيار الأول كان ينادي بالتعبير عن الواقع بكل صوره المنتصرة والمشرقة، وكان هذا التيار زاعقا في بعض تجلياته إلى حد ما، وكانت أبرز تمثيلاته في جماعة شعرية أطلقت على نفسها «الشعراء الزاحفون» ومنهم عبد المنعم عواد يوسف وإبراهيم شعراوي وزكي مراد وغيرهم، وكان التيار الآخر يسعى إلى الإنصات إلى الذات، وقراءة الصور المنعكسة على تلك الذات، ونسجها في قصائد عذبة، وكان الناقد الدكتور محمد مندور يطلق على ذلك التيار الثاني «الشعر المهموس»، وكان يعتقد أن هذا الشعر هو الأكثر صدقا والأكثر فنية والأكثر تعبيرا عن النفس الإنسانية، والأكثر تأثيرا.

ولكن عندما واجهت البلاد في ٢٩ أكتوبر ١٩٥٦ الهجوم الكاسح الاستعماري، أقصد العدوان الثلاثي الغادر من ثلاث دول، وهي فرنسا وانجلترا وإسرائيل، اندمجت كل الأصوات وراحت تعبّر عن تلك اللحظة بطرق مختلفة، وكتب صلاح عبد الصبور نفسه قصيدته «شنق زهران» تحت وطأة هذا الظرف رغم التداعيات النقدية التي قرأت القصيدة بعيدا عن الحدث، وكانت بورسعيد هي قبلة العالم كله، وصدرت الصحف والمجلات كلها متحدثة عن تلك المدينة التي كانت باسلة، ففي ديسمبر عام ١٩٥٦ كتب يوسف السباعي

في مجلة «الرسالة الجديدة» افتتاحيتها تحت عنوان «القيمة الحقيقية لوقفة بورسعيد»، وكتب قائلا: «لم تعد بورسعيد اسم مدينة.. لقد أصبحت عنوانا لكل قصيدة.. وموضوعا لكل وجه، لقد باتت وحي كل شاعر وإلهام كل فنان.. لقد غدت أنشودة كل لسان.. وهتافا على كل شفة».

وكتب محمد مندور نفسه صاحب نظرية «الشعر المهموس» مقالا يمجّد فيه المقاومة، وكذلك كتب عبد الرحمن الشرقاوي مقالا عنوانه «وإذن... فلن يقف القتال»، وشارك أدباء عرب في مؤازرة المصريين في معركتهم العادلة، فكتب منير بعلبكي في مجلة «الثقافة الوطنية» اللبنانية مقالا شديد اللهجة عنوانه «لن يمروا»، وكتب كذلك سمير صنبر «تحية إلى بورسعيد»، وكان نصيب الشعر وافرا وغزيرا ومرتفع الصوت جدا، فكتب عبد الرحمن الشرقاوي قصيدته «يا بورسعيد» وكذلك عبد المنعم عواد يوسف وفتحي سعيد، وكتب الكاتب الشاب محمد حافظ رجب قصة عنوانها «أرض الدماء»، وهي قصة مجهولة لم تتضمنها أي مجموعة قصصية من مجموعاته.

وللشاعر المصري السوداني الشاب محمد الفيتوري دراسة تحت عنوان «الكتّاب في المعركة» في مجلة «الرسالة الجديدة»، وكتب يقول: «المعركة الوحشية الرهيبة التي خاضتها الشعوب العربية، منذ صبيحة ٣١ أكتوبر الماضي، ضد العدوان الاستعماري الصهيوني، لم تكن في حقيقتها بداية معاركنا التاريخية ضد محاولاته للسيطرة على أراضينا، والاستبداد بمقوماتنا الحياتية، والاستعمار الجشع اللانهائي لثرواتنا الطبيعية، وخاماتنا، واستغلال أسواقنا وأيادينا العاملة، والإنهاك المادي المستمر لقوانا البشرية... هذه المعركة التي لا نزال نعيش في نطاقها.. إنما بدأت منذ عام ١٨٨٢، عندما استطاع الاستعمار تثبيت أقدامه الملوثة لأول مرة في أرضنا الحرة الشريفة».

في ذلك الوقت بالتحديد والذي سادت فيه أجواء المعركة، ظهر الشاعر الوطني الشاب حسن فتح الباب، والذي كان ينشر قصائده في الدوريات الرسمية والمستقلة، وفي أوائل عام ١٩٥٧ نشر ديوانه الأول «من وحي بورسعيد»، وآثر أن يكتب اسمه مقرونا بوظيفته «يوزباشي حسن فتح الباب»، وكتب الكاتب والناقد اليساري محمود أمين العالم مقدمة نقدية ضافية للديوان، وهكذا كان محمود العالم هو أول من قدم حسن فتح الباب للحية الأدبية، كما قدم من قبل الشعراء محمد الفيتوري وكيلاني حسن سند وجيلي عبد الرحمن ومحيي الدين فارس، وجاء في مقدمته «إن شاعرنا إذن يؤمن أولا بالتاريخ، يؤمن بحركته الصاعدة، يؤمن بالتطور والتقدم، وهو يؤمن ثانيا بالتطور إنما يتحقق بالصراع بين قوى التقدم وقوى التأخر، وهو يؤمن ثالثا بأن الوعي الموضوعي سلاح ضروري لهذا الصراع، وهو يؤمن رابعا بأن الحكمة مصدرها الجموع، مصدرها الشعب، وأن التقدم رهن بنضال الجموع وبوعيها، على أن المستقبل في النهاية لها.. بهذه المفاهيم واجه الشاعر قضية بورسعيد، واحتضن أحداثها البطولية وغنى بمعانيها الإنسانية والوطنية».

ولم يكتف الشاعر حسن فتح الباب بمقدمة نقدية واحدة، بل جاءت مقدمة أخرى في الديوان نفسه للكاتب والشاعر والروائي اليساري محمد مفيد الشوباشي، وكان تقديم الديوان من زاوية ناقدين يساريين للشاعر الضابط ملاحظة لافتة للنظر، ولكننا عندما ندرك أن المعركة الوطنية كانت تستقطب كافة الأقلام الوطنية، فسوف تزول دهشتنا.

وربما يكون تركيزنا على هذا الديوان الأول، نوعا من لفت النظر للمسيرة الوطنية التي سار فيها شاعرنا الوطني حسن فتح الباب لستة عقود متتالية،

وكان سبّاقا دائما للتعبير شعرا ونثرا وحضورا في كل المناسبات الوطنية، وكان شعره دوما تعبيرا عن تلك المناسبات، وكان يؤثر تخليد تلك المراحل وأحداثها وشخصياتها وكافة المفردات التي كانت العناصر الرئيسية والمكونة الأولى للظاهرة الوطنية، لذلك كانت أولى قصائده في ذلك الديوان عن طفل بدت عليه بوادر الثورة، وفي ذلك يقول شاعرنا:

(وساءلني في ابتهال الصغير
وقد أرعد الأفق من حوله
وغام الضياء
كأن السموات قد أطبقت
على روحه الغضة الساجية
وريحا من الغيب ليست ترى
تبدد أحلامها
وتلفظها بالضياع
وكانت تلون أيامه
وكان يغرد فوق الدروب
وفي كل ركن له ملعب
وجاء النذير)

وهكذا يسترسل فتح الباب في مفتتح الديوان، وفي قصيدته «صوت المعركة»، لتهيئة قارئه لكي يدخل في الأجواء التي عاشها الشاعر، وعبّر عنها في قصائده، فكان بعد هذه القصيدة الافتتاحية الطويلة، والتي صال وجال تحريضا وتأملا وسردا لوقائع التاريخ النضالية الدامية، أن يكتب عن قائد المعركة، والبطل الشعبي المظفر _كما كتب في العنوان _ الرئيس جمال عبد

الناصر، وفي قصيدته «البعث»، كتب يقول:

(رفاقي الأحرار يا شعب الخلود

على ضفاف النيل

معبوده القديم

من عهد أوزيريس

يبارك الحياة بالنضال والجهاد

وينشد السلام

ويصنع التاريخ بالسواعد الشداد

وينبت الأبطال

لتهتدي بنورها الأجيال

وتشرق السماء في الوديان

بالحب والإخاء للخلان

والمجد للأوطان)

وهنا لا بد من لفت النظر إلى أن الشاعر آثر أن يوجه القصيدة للرفاق الأحرار، ويكتب في القصيدة عن الجموع التي تصنع الظواهر الوطنية بشكل واضح وجلي، وهذا لا ينفي بالطبع إجلاله لشخص جمال عبد الناصر، لكنه راح ينظر له من خلال كافة الرموز التي استدعاها في القصيدة، مثل أوزوريس وأحمس والنيل، وبهذه المناسبة فهو ظل مخلصا لجمال عبد الناصر ولمرحلته، ولم ينضم إلى الحملة الرديئة والمنافقة التي راحت تهاجم عبد الناصر وعهده.

وهذا الإخلاص لأن فتح الباب لم يتعامل مع الظاهرة الوطنية من خلال الأبطال فقط، بل كان يعمل على تمجيدها شعرا ونثرا من خلال الإنجازات الوطنية الفعلية، لذلك كتب قصيدة «قصة القناة»، وقال فيها:

(في كتابي _يا أبي_ الزاخر ما بين السطور

برسوم خطّها التاريخ عن أرض الجدود

ووعتها الصفحات

قصة مازال في النفس صداها والشجون

ورفاقي لم يزالوا يذكرون

....

قال أستاذ لنا نحن الصغار

وبعينيه شعاع وظلال

كنجوم خفقت بين الغمام

وهو يروي الدرس في صوت كئيب

كالذي يعتاده هم قديم).

ولم يتوقف إنتاج حسن فتح الباب على الشعر فقط، بل امتد إلى النقد والتأريخ الثقافي، وله في ذلك دراسات ومقالات وكتب، ولكن الحركة الثقافية تجاوزته ولم تلتفت إلى إبداعه المتنوع، وله سيرة ذاتية مكتوبة شعرا، وعنوانها «أسمّي الوجوه بأسمائها»، نأمل أن نستعيد ذلك الشاعر الوطني والمجدد حتى تكتمل وتعتدل قراءتنا لتاريخنا الأدبي والثقافي عموما.


الأعمال الكاملة
t.me/kotbhm

شَعبان يوسُف

المَنسيّون يَنهَضون

لم تكن قضية هذا الكتاب الكشف عن مبدعين ونقاد مجهولين، أو دهستهم عجلات النسيان فقط وطردتهم الذاكرة بفعل فاعل، بقدر ما كانت مناقشة وطرح سلسلة قضايا يتم تأجيلها دائما أو إزاحتها من المشهد لحساب قضايا أخرى ليست ذات أهمية، لأن كل كاتب من هؤلاء العشرين، يحمل قضية وهاجسا وهمّا قائما في تاريخ الثقافة المصرية، تلك القضايا توزعت بين الأبعاد السياسية والاجتماعية والثقافية بشكل عام، لذلك فالإزاحة متعمدة، والاستبعاد مقصود، رغم أن هؤلاء الكتّاب أسهموا بأشكال مختلفة في إثراء الحياة الثقافية والأدبية بإخلاص نادر، فلا نستطيع أن نحذفهم بتلك القسوة التي مورست عليهم، والقائمة هنا تضم محمود دياب وبدر الديب ومحمد كامل حسن المحامي وسيد خميس وأنور المعداوي وعلي شلش ومحمد يوسف وحسن فتح الباب ومحمد مهران السيد ونعمات أحمد فؤاد والطاهر أحمد مكي وعادل كامل وعباس علام وزهير الشايب وضياء الشرقاوي ووحيد النقاش وعباس خضر ومحمد خليل قاسم وحسين شفيق المصري وصلاح الدين ذهني، كل هؤلاء الذين ساهموا بدرجات وقدرات مختلفة في إنعاش التراث الثقافي والإبداعي المصري والعربي، تم إزاحتهم بقوة إلى درجة إسقاطهم من متون التاريخ الأدبي المعاصر، يستعيد الكتاب سيرة كل واحد منهم وقضاياهم وإبداعاتهم التي غابت كثيرا عن المشهد الثقافي المصري والعربي.

الناشر


9 789776 233577



منشورات بتانة